Das Graduale Junta 1611

EIN BEITRAG

zur

Choralgeschichte des 17. Jahrhunderts.

DISSERTATION

zur

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

von

der philosophischen Fakultät

der

UNIVERSITÄT FREIBURG in der Schweiz

vorgelegt von

C. H. LEINEWEBER

FREIBURG (Schweiz)
ST. PAULUS-DRUCKEREI
—
1909

Das Graduale Junta 1611

EIN BEITRAG

zur

Choralgeschichte des 17. Jahrhunderts.

DISSERTATION

zur

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

von

der philosophischen Fakultät

der

UNIVERSITÄT FREIBURG in der Schweiz

vorgelegt von

C. H. LEINEWEBER

FREIBURG (Schweiz)

ST. PAULUS-DRUCKEREI

1909

INHALTSANGABE.

Seite

EINLEITUNG . . . . . V—VII

ERSTES KAPITEL. *Beschaffenheit des benützten Dokumentes.* Titel, Inhaltsangabe und Einteilung des Buches. Über den Druck. Seine Unregelmäßigkeit. Ungenaue Textunterlage . . . . 1—7

ZWEITES KAPITEL. *Aufzeichnung der Melodien.* Über den Gebrauch der Virga, des Punctum und der Raute; unregelmäßige Aufzeichnung der Rezitationspartie in der Psalmodie. Die Notengruppen; ihre Zusammensetzung und Disposition. Abweichende Aufzeichnung bei der Trennung am Schlusse eines Systemes. Über die Schlüssel und ihre fehlerhafte Stellung. Fehlerhafte Bildung oder Fehlen von notwendigen Notengruppen . . . . . 8—19

DRITTES KAPITEL. *Rubriken und Gesangtexte.* Ungenaue und falsche Rubriken. Varianten im Texte, deren Ursprung dunkel ist. Das Graduale hat trotz des Titels vortridentinischen Text, vortridentinische Praktiken; manche liturgische Texte fehlen . 20—27

VIERTES KAPITEL. *Das Verhältnis der Melodien im Graduale Junta zur Tradition.* A. *Die syllabischen Meßgesänge.* Willkürliche Behandlung der Introituspsalmodie; Kürzung des 2. Initiums im I., II., III. und VIII. Tone; planlose Einrichtung der Clausula. Andere syllabische Gesänge und das Canticum trium puerorum . . . . . 28—42

FÜNFTES KAPITEL. *(Fortsetzung).* B. *Die reichern Meßgesänge.* Chor- und Sologesang in der Messe. Radikale Kürzung der reichern Gesänge. Die Ambitustheorie und der Tonalitätsbegriff. Verwischung von Chor- und Sologesang. Kein Gesang überschreitet den Umfang einer None. Beispiele für die Kürzungen. Der eigenartige Bau der Alleluialieder . . . . 43—56

Sechstes Kapitel. *Die doppelt ausgesetzten Gesänge im Graduale Junta.* 22 Gesänge sind zweimal gedruckt. Sieben stimmen überein und die übrigen weichen stark voneinander ab. Beispiele. Unregelmäßigkeit in der Schreibweise von Eigennamen. Die Gesänge wurden im Verlaufe der Reformarbeit stärker als zu Anfang gekürzt. Gradual- und Alleluiatypen sind vollständig zerstört worden . . . . . 57—67

Schluss. *Zusammenfassung der Resultate* . . . . . 68—72

EINLEITUNG.

Mit dem XVII. Jahrhundert tritt die Geschichte der kirchlichen Tonkunst in das Zeitalter der Choralreformen ein. Seither ist es eine besondere Sorge vieler Musiker, den liturgischen Gesang zeitgemäß umzugestalten.

Diese Bestrebungen sind im Grunde auf die Abneigung der Renaissance und der Humanisten gegen den Geist des Mittelalters zurückzuführen. Die Blütezeit der mehrstimmigen Musik hatte den Eifer für den liturgischen Choral und das Verständnis seiner Eigenart vermindert. Die praktischen Musiker, große Künstler nicht ausgenommen, beurteilten ohne rechten historischen Sinn die nur mit melodischen Mitteln operierende Kunst des gregorianischen Gesanges von den Grundlagen ihrer mehrstimmigen Praxis aus, legten also ihren zeitgenössischen Musikanschauungen absoluten Wert bei. Da gab es an den überlieferten Singweisen der Kirche vieles auszusetzen. Die mehrstimmige Kunst war damals schon längst Chormusik geworden und hatte die Periode überwunden, in welcher das mehrstimmige Kunstwerk sich aus mehreren Solostimmen zusammensetzte. Eine solche Chormusik macht keinen Gebrauch mehr von melismatischen Tongängen, wie sie das ganze Mittelalter im täglichen liturgischen Chordienste pflegte. So wurden die Melismen der Choralbücher gekürzt oder ganz gestrichen; dem Choral aber raubte man einen köstlichen Schmuck, und manche der reformierten Lieder reihten nur Bruchstücke der alten, höchst organisch verlaufenden Choralmelodien aneinander. Die damit erzielte Nivellierung der choralischen Aus-

drucksformen und ihre Reduktion auf wenige Typen bedeutete gegenüber dem Reichtum seiner überlieferten Stile keinen Gewinn.

In wichtigen Dingen ruht die Textbehandlung des liturgischen Gesanges auf der antik-mittelalterlichen Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton, die beide als gleichberechtigt nebeneinander stellt. Die Komponisten der Choralmelodien scheuten sich nicht, die Ausdeutung des Empfindungsgehaltes des liturgischen Textes gelegentlich vor der sklavischen Beobachtung der Verbindung der langen und kurzen Silben in den Vordergrund zu stellen. Es kommt daher im Choral nicht selten vor, daß eine kurze, unbetonte Silbe ebenso reich mit Tönen ausgestattet ist, als die nächste lange betonte Silbe. Die neuere Forschung hat in dieser Beziehung festgestellt, daß die Theoretiker des klassischen Altertums, Dionys von Halicarnass, Longinus, Quintilian u. a.[1] in bestimmter Weise der Musik das Recht zuerkannten, die grammatische Verfassung der Worte zu beherrschen, sich ihr überzuordnen. Die choralische Kunst ruht zum großen Teil auf dieser aesthetischen Voraussetzung. Die musikalischen Theoretiker des XVI. Jahrhunderts gingen bei ihrer Beurteilung dieser Dinge von andern Normen aus. Sie erblickten im Wort und seiner sprachlichen Eigenart das Maß der Textbehandlung und brandmarkten den Verstoß gegen die quantitative, prosodiegemäße Silbenzusammenfügung als « Barbarismus » im Gesange. Von dem theoretischen Abscheu gegen solche « Mißhandlung der Sprache » bis zu ihrer Ausmerzung aus den Choralmelodien war der Weg rasch zurückgelegt. Alle Reformausgaben des Chorals seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts rücken die Notenfiguren oder -reihen der kurzen Silben auf die vorhergehenden oder folgenden betonten, soweit sie dieselben nicht einfach strichen.

Die Entwicklung der theoretischen Grundlagen dieser merkwürdigen Kunstströmung, die die Chorallehrer des XVI. Jahrhunderts so viel beschäftigte, ist von P. *Raph. Molitor* in seinem Werke über « *Die Nachtridentinische Choral-Reform zu Rom* » ausführlich und

[1] Vergl. die Paléographie musicale, t. IV, S. 66 ff.

quellengemäß geschildert worden (Leipzig, 1901). Man vergleiche auch desselben Verfassers Schrift « *Reformchoral* » (Freiburg i. B., 1901).

Doch fehlte es bisher an eingehenden Untersuchungen praktischer Denkmäler dieser Epoche. Zwar hatte Molitor das römische Graduale Medicaeum (1614 und 1615) ziemlich eindringend behandelt. Auch die *Paléographie musicale* hat gerade die Reformarbeit dieses Buches in Bd. III und IV nach verschiedenen Seiten beleuchtet. Es mag sich aber verlohnen, auch ein außerrömisches Gesangbuch der Reformperiode vorzunehmen. Und da gibt es wenige so charakteristische Zeugen derselben, als das 1611 in der Offizin der Junta zu Venedig veröffentlichte Graduale. Ihm sind die folgenden Darlegungen gewidmet, die sich vornehmlich auf die choralgeschichtliche Würdigung des Buches beschränken.

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. P. Wagner, sei an dieser Stelle bestens gedankt für die zahlreichen Winke und Ratschläge, die er mir zukommen ließ, ganz besonders aber für die Bereitwilligkeit, womit er mir das in seinem Privatbesitze befindliche Exemplar des Graduale Junta zur Verfügung gestellt hat.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545307_0027

ERSTES KAPITEL.

Beschreibung des Graduale Junta 1611.

Das mir vorliegende Exemplar unseres Choralwerkes ist ein Großfolioband mit den Maßen 44×28 cm., auf sechs Bünde geheftet, dauerhaft eingebunden und noch sehr gut erhalten. Wahrscheinlich ist es niemals praktisch verwendet worden.

Die Einbanddeckel sind aus Holz und mit Schweinsleder überzogen, das mit allerlei Figurenwerk künstlerisch verziert ist. In der Mitte und an den vier Enden eines jeden Deckels befanden sich ehemals zum Schutze des Leders Messingbuckeln. Aus demselben Metall wie die Buckeln sind die beiden noch erhaltenen Schließen gearbeitet. Sie tragen oberhalb eines kleinen Reliefs die lateinischen Buchstaben L. H.

Das erste und letzte Blatt, die etwas dünner als die andern sind — das erste hat auch ein eigenes Wasserzeichen — sind vollständig leer.

Das zweite Blatt bringt unter einem Miniaturbild in Rotdruck, welches die Sonne darstellt, den Titel:

Graduale
Romanum
De Tempore, et Sanctis,
Ad ritum Missalis, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini
restituti
Pii Quinti Pontificis Maximi jussu editi,
Et Clementis VIII. auctoritate recogniti.
(Druckerzeichen)
VENETIIS APVD IVNTAS.
MDCXI.
De licentia Superiorum.

Das Druckerzeichen besteht aus einer in Rotdruck hergestellten dreiblättrigen und mit zwei Blütenstengeln versehenen heraldischen Lilie

auf weißem Felde, die nach Art eines ovalen Spiegels von einem verzierten Schwarzdruck eingerahmt ist. Auf dem darauffolgenden, mit 1 numerierten Blatte [1] beginnt das Dominicale. Es geht bis fol. 99*v*.

Das Sanctorale fängt auf fol. 101*r* an und erstreckt sich bis auf fol. 126*v*. Während das Dominicale ohne weiteres mit dem ersten Adventsonntag beginnt, hat das Sanctorale einen besondern Titel. Er lautet:

INCIPIT GRADVALE

de festiuitatibus Sanctorum.

Durch einen eigenen Titel ist auch das Commune Sanctorum gekennzeichnet. Es umfaßt den Rest des Buches von fol. 127*r* bis 172*v*. Hierzu ist auch das Ordinarium Missae gerechnet, das sich ohne besondern Titel dem Commune unmittelbar anschließt.

Das folgende, nicht mehr numerierte Blatt enthält den Index Missarum de Tempore und den Index proprii de Sanctis mit der Tabula pro Commune (sic!) sanctorum; auf der Rückseite ist das die 29 Buchstaben A-Ff anführende Regestum verzeichnet mit dem Vermerk: Omnes sunt Terniones. Am Schlusse findet sich nochmals das Druckerzeichen, ebenfalls im Rotdruck, aber ohne Einfassung. Darunter wiederum Ort, Verleger und Jahreszahl 1611.

Das Buch ist ein Doppeldruck. Die Liniensysteme, Rubriken und die zahlreichen Initialen, von denen diejenigen des Introitus meist hübsche Verzierungen bilden, sind im Rotdruck zuerst hergestellt. An zweiter Stelle wurden der Text, die Noten und Schlüssel gedruckt, sowie eine Anzahl Miniaturbilder, die sich bei den Introitus mancher Feste finden. Da bei dem Doppeldruck nicht immer mit der nötigen Sorgfalt verfahren wurde, fallen rote und schwarze Buchstaben zuweilen zusammen.

Die ungebrochenen Seiten bedecken elf Systeme von je vier Linien, die 21 cm lang und 15 mm voneinander entfernt sind. Die Linien haben einen Zwischenraum von je etwa 5 mm.

Leider fehlt in unserem Exemplare fol. 100, welches den Schluß der Antiphon *Asperges me* und das *Vidi aquam* enthielt.

Als typographische Leistung vermag das Graduale keinen Vergleich mit den ältern Choraldrucken auszuhalten, weder an Schönheit noch an

[1] Nach der Zählung der folgenden Blätter und mancher Rubriken zufolge sollte es die Ziffer 2 tragen. Das Titelblatt ist demnach als erstes Blatt anzusehen.

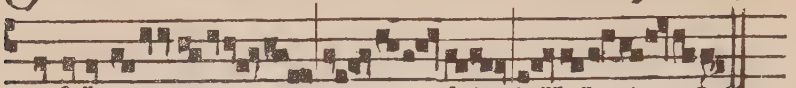
Deutlichkeit des Druckes[1]. Zur Herstellung des Liniensystems benutzte man kleine bis 6 mm lange Metallblöcke, welche die vier übereinander liegenden Linienteilchen als ein zusammengehöriges Ganzes im Drucke erscheinen lassen. Diese Metallblöcke wurden nur lose aneinander gereiht, so daß das Liniensystem nicht wie aus einem Gusse, sondern stark gebrochen erscheint. Die Notenkörper der Virga und des Punctum sind durchschnittlich 4 mm hoch und 3 mm breit; das rhombenförmige Punctum ist etwas kleiner; gewöhnlich 3×3 mm. Daneben aber sind Notenformen andern Maßes nicht selten; oft ist beim Podatus die obere Note kleiner als die untere; an anderen Stellen hat er auf der linken Seite zickzackartige Einschnitte, auch die Cauda der Virga variiert in Länge und Dicke. Weiter scheint die Platte mehr als nötig beim Drucke gegen das dicke Papier gepreßt worden zu sein; jedenfalls lassen sich ohne viele Mühe die Noten des Verso schon auf dem Recto ablesen; trotzdem sehen sie recht kümmerlich und unsauber aus. Die Kanten sind sehr unregelmäßig und keineswegs scharf ausgeprägt. Die Cauda der Virga ist häufig verwischt, in zahlreichen Fällen nicht oder nur teilweise vorhanden, so daß sich recht oft nicht mehr mit Sicherheit entscheiden läßt, ob eine Virga oder ein an der Ecke verwischtes Punctum gemeint ist. Bei der geringen Entfernung der Liniensysteme voneinander und den großen Textbuchstaben mußte einer Verwischung von Text und Notierung, besonders wenn sich die Melodie auf den untersten Notenlinien bewegte, vorgebeugt werden; hier ist daher die Virga ihrer Cauda beraubt. Nur so vermag ich mir die zahlreichen Einzelzeichen mit verstümmelter Cauda in unserem Buche zu erklären.

Die Notenkörper selbst stehen nicht immer genau auf der ihnen zukommenden Tonstufe, sondern bald zu hoch, bald zu niedrig. Man ist daher oft gezwungen, mit Hilfe eines andern Choralbuches zu entscheiden, welche Tonstufe eigentlich gemeint ist. Ganze Seiten leiden an diesem Übelstande. Eine derartige ungenaue Notierung erklärt sich wohl so, daß das Papier nicht genau gelegt wurde oder sich während des Druckes etwas verschob. Ein Beispiel solchen Druckes bietet das folgende verkleinernde Facsimile. Es stellt fol. 1*v* dar und enthält das Alleluia *Ostende nobis*, das

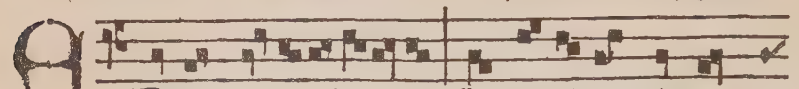
[1] Unser Graduale bestätigt somit die schon von Riemann (*Notenschrift und Notendruck*, 1896, S. 53) festgestellte Tatsache, daß entgegen einer meist ohne Prüfung wiederholten Behauptung die Choraldrucke des XVII. Jahrhunderts an Wert der Druckleistung diejenigen des XVI. Jahrhunderts und die noch ältern nicht erreichen. Unsere Untersuchungen werden darüber noch Licht verbreiten.

Dominica ij. Aducntus.

Oſtende nobis do mine miſeri cordiaz tuam;

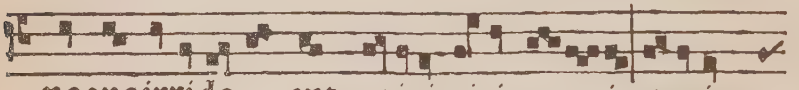


7 ſalutare tu um da no bis, Allelu ia. Offer.



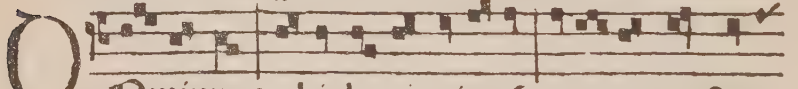
Ad te do mi ne le uaui a nimam

meam: Deus méus in te cõfido, non erubeſcã;

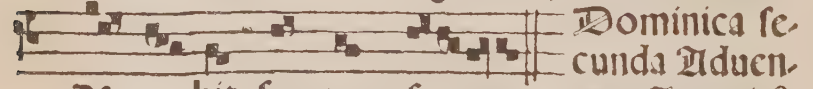


neque irride ant me inimici me i: etenim

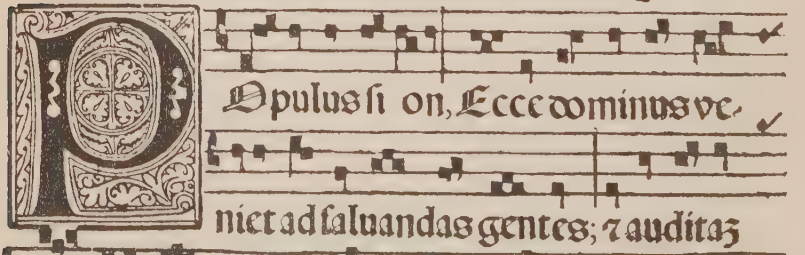
vniuerſi qui te expectãt, nõ cõfunden tur. Cõm.



Dominus dabit benignitatẽ; 7 terra noſtra

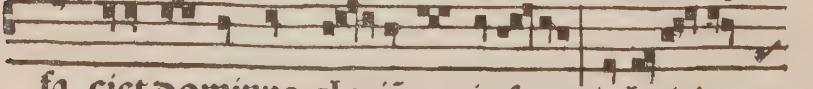


da bit fructum ſu um. Dominica ſecunda Aduentus. Introit⁹.



Populus ſi on, Ecce dominus ve-

niet ad ſaluandas gentes; 7 auditaz

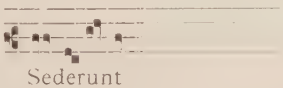


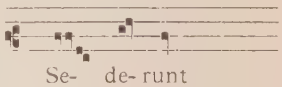
ſa ciet dominus gloriã vocis ſue, in lętiti a

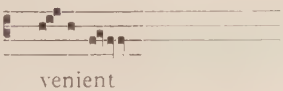
Off. *Ad te Domine* und die Com. *Dominus dabit* vom ersten, sowie den größeren Teil des Intr. *Populus Sion* vom zweiten Adventsonntage.

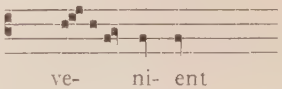
Die Schlüssel, besonders die ersten acht, stehen nicht auf der zweitobersten Linie, wohin sie gehören, sondern sind ganz in den obersten Zwischenraum geraten. Ebenso stehen die Noten zu hoch. Diese sind z. B. bei *Ostende* nicht *d, d-c, d,* wie man nach dem Drucke annehmen müßte, sondern *c, c-h, c.* Die musikalische Phrase über *et salutare tuum* im zweiten Liniensystem muß mit *G,* nicht mit *a* beginnen, und nicht mit *G,* sondern mit *F* abschließen. Zu tief dagegen stehen die Noten über den Worten *in lętitia* im letzten Systeme. Sie sollten nicht mit *F,* sondern mit *G* anheben. In gleicher Weise weichen alle Wortzeilen von der ursprünglichen Richtung ab, indem sie nach rechts zu allmählich in die Tiefe abfallen. Vergleicht man besonders die erste Zeile mit der roten Initiale von *Ostende,* so stellt sich sofort heraus, daß der Schwarzdruck zu hoch steht. Ähnliche Abweichungen kommen im Buche häufig vor ; so steht z. B. auf fol. 69*v* der ganze Schwarzdruck zu niedrig.

Sodann zeigt das Facsimile, daß die ziemlich plumpen Einteilungs- oder Atmungsstriche das Liniensystem meistens um mehrere Millimeter überragen und dazu von verschiedener Stärke sind. Zwischen den einzelnen Silben eines Wortes sind Trennungsstriche nur am Schlusse der Zeilen angebracht. Sonst fehlen sie. Am meisten überrascht die ungenaue Textunterlage, der wir übrigens im ganzen Graduale auf Schritt und Tritt und in noch bedenklicheren Formen begegnen. Man vergleiche den Text der zweiten Zeile und die dazu gehörigen Noten : diese sind viel zu nahe aneinander gedruckt und nehmen nicht die nötige Rücksicht auf die Textsilben ; desgleichen das Wort *domine* in der dritten und das Wort *sion* in der neunten Zeile. Ich führe noch einige aus den zahllosen Beispielen an, die sich in dem Buche finden :

fol. 12*r*, Zeile 8. 

für 

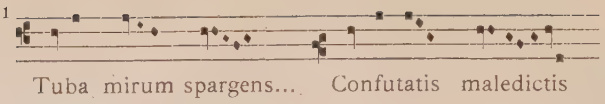
fol. 17*r*, Zeile 7. 

für 

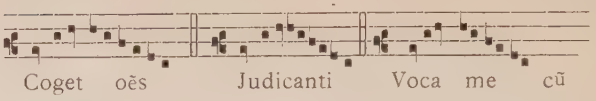
fol. 152*r*, Zeile 1.

für

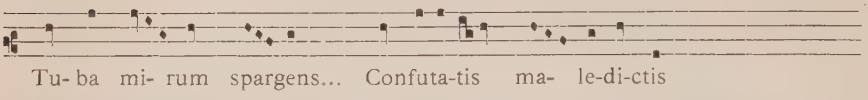
fol. 153*r*, Zeile 1.

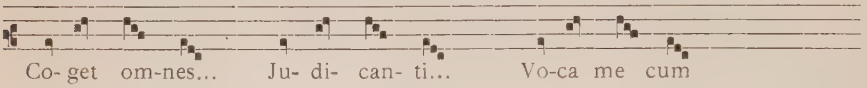


fol. 153*r*, Zeile 2 u. 4.



für





Besonders ungenau ist die Textunterlage bei dem ersten Worte eines Stückes, wenn der Anfangsbuchstabe als Majuskel vor dem Liniensystem steht. In solchen Fällen stehen vielfach die zur ersten Silbe gehörigen Noten über der zweiten Silbe des Wortes.

fol. 50*r*, Zeile 4.

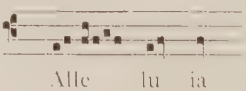
fol. 55*r*, Zeile 5.

fol. 55*r*, Zeile 10.

fol. 69*r*, Zeile 5.

Nicht einmal bei sich in Text und Melodie wiederholenden Stücken sind die Worte in gleicher Weise untergelegt. Charakteristisch ist in dieser Beziehung die Textunterlage zu den Alleluiamelodien. Auf fol. 89*v* ist das Alleluia vor dem ℣ *Eripe me* so notiert:

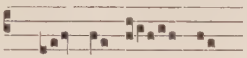
Am Schlusse des Verses findet sich dieselbe Melodie mit folgender Textunterlage:

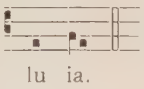


[1] Der Schlüssel ist originalgetreu. Textunterlage und Notengruppierung sind bei sämtlichen in dieser Arbeit zitierten Beispielen möglichst genau dem Original angepasst.

Auf fol. 75*v* hat das vor dem ℣. *Dominus in Sina* stehende Alleluia folgende Textunterlage:

Nach dem Verse diese:



Die ungleiche Textunterlage ist häufig das Resultat der Flüchtigkeit und Nachlässigkeit des Setzers, wie in den vorstehenden Fällen. Oft wurde der Setzer aber durch den für den Schwarzdruck knapp bemessenen Raum zu einer solchen gedrängt. Ein Beispiel hiefür bietet das obige Facsimile. Das vor dem ℣. *Ostende nobis* stehende *Alleluia* (fol. 1*r*) legt den Text so unter, daß die zwei letzten Silben des Wortes *Alleluia* die drei letzten Noten der Melodie erhalten. 

Nach dem ℣. aber mußte sich der Setzer anders einrichten. Für die vollständige Aussetzung der Melodie war wohl Raum genug vorhanden, nicht aber für die Textunterlage, wie sie vor dem ℣. gewählt worden war, da der Schluß der zweiten Wortzeile durch die Rubrik *Offert.* ausgefüllt ist. Der Setzer behalf sich in der Weise, daß er die vier Silben des Wortes aneinander druckte. Ohne Zweifel führte in vielen Fällen das Mißverhältnis zwischen Notenkörpern und Textbuchstaben zu solchen Unregelmäßigkeiten. Während jene etwa 4 × 3 mm oder auch kleiner sind, hat z. B. das *o* einen Querschnitt von 6, das *u* von 5 und das *m* von 7 mm. Die natürliche Folge ist, daß es häufig an dem nötigen Abstande zwischen den einzelnen Wörtern gebricht, und es manchmal scheinen will, als habe der Setzer erst die Melodie vollständig und hernach den dazu gehörigen Text ausgesetzt.

Diese Dinge sind wohl nicht geeignet, eine günstige Meinung von unserem Graduale zu erwecken.

ZWEITES KAPITEL.

Die Aufzeichnung der Melodien.

Das Graduale Junta 1611 bedient sich der Quadratschrift, die in Italien und Frankreich schon in den ersten Drucken verwendet wurde, während in den Ländern deutscher Zunge die dicken Formen der gotischen Schrift üblich waren. Den Grundstock bilden die Virga, das quadratische und das rhombenförmige Punctum.

Alleinstehende Note ist dem spätitalienischen Gebrauch zufolge in der Regel die Virga. Bald findet sie sich in der gewöhnlichen Stellung ¶, bald ist sie so gesetzt, daß die Cauda links nach oben geht ¶. Beide Formen sind willkürlich gebraucht, und ein Grund, warum hier diese, dort jene Form steht, ist nicht ausfindig zu machen. Das quadratische Punctum ▪ ist als Einzelnote mit Vorliebe dann gesetzt, wenn die melodische Linie sich in der Tiefe unter oder in der Nähe der untersten Notenlinie bewegt. Offenbar sollte ein Zusammentreffen des Textes mit den Tonzeichen vermieden werden ; bei der geringen Entfernung der Liniensysteme voneinander und den großen Buchstaben des Textes hätte die Klarheit des Bildes sehr gelitten, wenn in der tiefen Lage der Melodien ausschließlich die Virga gesetzt worden wäre. Hier war also eine typographische Erwägung maßgebend. Doch kommt das quadratische Punctum auch auf höheren Tonstufen vor, ohne daß man einen Grund dafür anzugeben vermöchte.

Viel häufiger tritt das rhombenförmige Punctum ◆ als alleinstehende Note auf, zumal in den syllabischen Gesängen, wie Hymnen, Sequenzen, in den Introitusversen und ganz besonders im Credo des Ordinarium Missae. Auch seine Verwendung ist freilich mehr oder weniger planlos. So kommt es in manchen Hymnen und Sequenzen gar nicht, in anderen nur stellenweise vor. Es fehlt ganz und gar in den Hymnen *Benedictus es* und *Pange lingua*, sowie in der Sequenz *Victimae paschali*. In der Sequenz *Dies irae* ist es im Anfange nicht gebraucht, umsomehr aber von *Tuba*

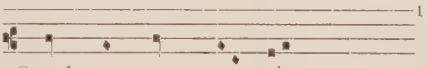
mirum an bis zum Schlusse ; aber auch da keineswegs gleichmäßig, wie die folgenden Stellen zeigen, fol. 153*r* :

Quem patronum rogaturus :

Dum vix iustus sit securus.

Hier könnte man versucht sein zu glauben, die Rhombe bei *sit securus* vertrete eine kurze Note. Dem widerspricht aber die folgende Notierung :

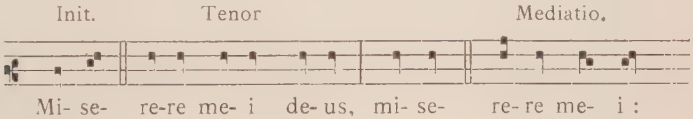
Quid sum miser tunc dicturus,



Quod sum causa tuę vię,

Eine etwaige Gleichsetzung prosodisch kurzer oder unbetonter Silben mit der Rhombe ist hier ausgeschlossen.

Ebenso ungleichmäßig ist sie in der Rezitationspartie der Introitus-psalmodie gebraucht. Überhaupt herrscht hier in der Anwendung der Grundzeichen der größte Wirrwarr. Bald ist der ganze Tenor[2] mit der Virga ohne Rücksicht auf kurze und lange, betonte und unbetonte Silben aufgezeichnet, wie fol. 24*v* ;

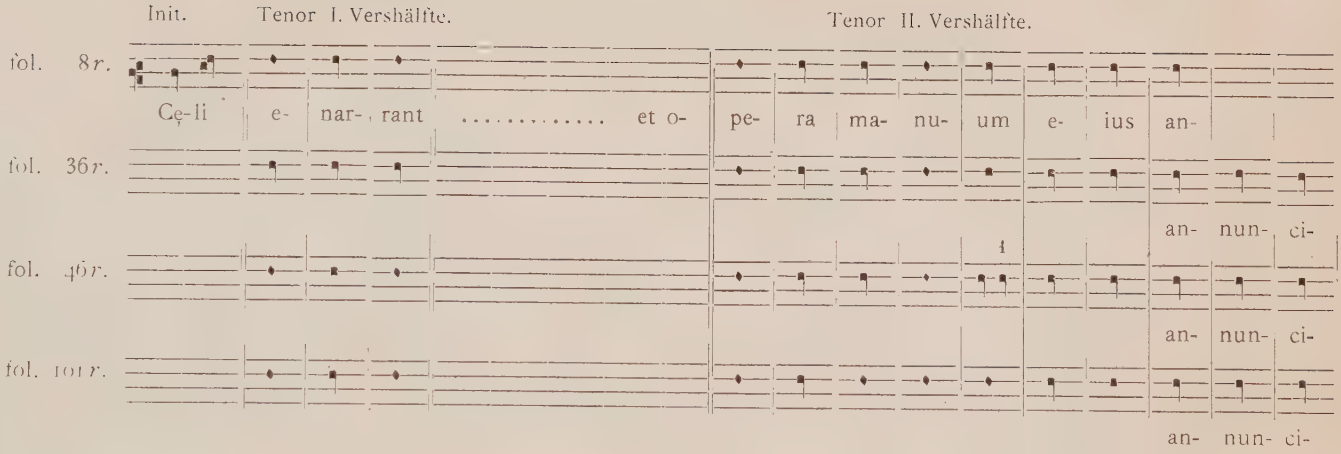


bald werden die unbetonten Silben mit dem rhombenförmigen Punctum und die betonten mit der Virga, hier und da auch mit dem Punctum oder gar mit dem rhombenförmigen Punctum versehen. Wie wenig durchgebildet und konsequent diese Notierungen sind, zeigen am besten solche Verse, die öfters im Buche vorkommen. Ich lasse einige folgen. Man achte auch auf den ungleichmäßigen Silbenabschluß des Tenors in den zweiten Hälften des *Coeli enarrant.*

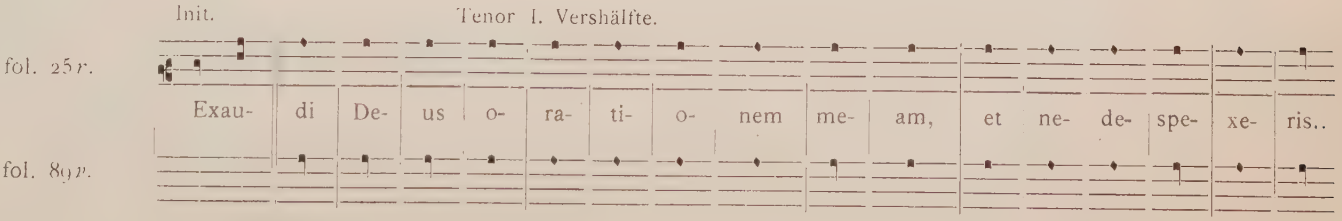
[1] Originalgetreu.
[2] d. h. die Rezitationspartie.

I. TON

Cęli enarrant.



III. TON



[1] Originalgetreu.

Verschiedene Stücke des Ordinarium Missae sind anscheinend in mensurierten Zeitwerten geschrieben. Hier liegt eine Einwirkung des Cantus fractus vor, der gegen Ende des Mittelalters aufkam und sich mit Vorliebe der Zeichen ♦ und ⸸ bediente. In dem folgenden Beispiele hat das rhombenförmige Punctum jedenfalls die Hälfte des Wertes der Virga oder des Punctum.

Credo Angelorum. fol. 168*r*.

In den reichern Meßgesängen ist das rhombenförmige Punctum selten ; so z. B. zweimal auf fol. 10*r*, Zeile 10 bei *et exultet* und Zeile 7 am Schlusse des Gradualverses als letzte Note und einmal als Anfangsnote des Alleluiajubilus auf fol. 1*r*. In allen drei Fällen liegt augenscheinlich ein Versehen oder Unachtsamkeit vor. Über der kurzen Paenultima von *Domine* steht es auf fol. 15*r*, Zeile 1.

Aus den Grundzeichen hat der Drucker die Typen für die Notengruppen genommen. Eigene Typen waren nur für den Podatus und sein Gegenbild, die Flexa, vorhanden, um das Intervall einer Sekunde, Terz, Quarte und Quinte zu bilden, also :

Desgleichen für den Torculus und Porrectus in der Form ⁘, ⁖. Doch werden dieselben Notengruppen, wie auch alle reicheren, in der mannigfaltigsten Weise mit Hülfe der Virga und des Punctum herge-

stellt. Die Beispiele hierfür sind so zahlreich, daß eine Zusammenstellung der am häufigsten vorkommenden Notengruppen mit ihren Varianten genügt :

Podatus

Clivis

Torculus

Porrectus

Scandicus

Climacus

Andere Tongruppen wie , fol. 148*r*, Zeile 2, und , fol. 39*v*, Zeile 5, sind selten.

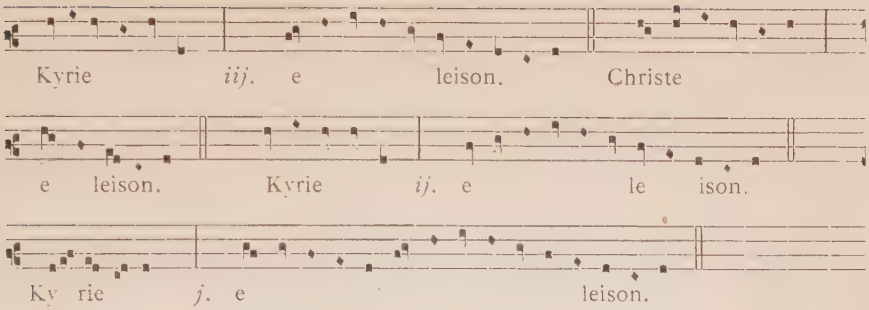
Ein Blick auf diese Tonzeichen genügt, um zu erkennen, daß wir hier keine Gruppen im traditionellen Sinne vor uns haben. Eine derartige schriftliche Darstellung zusammengehöriger Töne ist nicht das Produkt einer künstlerischen Notwendigkeit oder Zweckmäßigkeit, sondern eine willkürliche Auflösung der alten Tonzeichen [1]. Manche der sonderbaren Bildungen sind der Unkenntnis und Flüchtigkeit der Setzer zuzuschreiben. Die Stellung der Virga in den Notengruppen ist, wie sich an vielen Beispielen zeigen ließe, durch keinerlei Überlegung bestimmt. Wie es scheint, setzte sie der Setzer so, wie sie ihm gerade zur Hand kam. Am wenigsten kann von einem eigenen rhythmischen Werte der Virga, der durch ihre Stellung bedingt wäre, die Rede sein [2].

Wie weit die Auflösung der traditionellen Gruppenzeichen geht, dafür legt das Kyrie *Orbis Factor* ein beredtes Zeugnis ab. Es findet sich fol. 158*r*. Ich lasse es hier folgen und bemerke dazu, daß bei dem *Christe eleison* das Wiederholungszeichen iij. ausgelassen ist [3].

[1] Derlei auflösende Tendenzen in der Choralschrift machten sich schon im XIV. Jahrhunderte geltend. cf. P. Wagner: Neumenkunde, S. 313 und 314.

[2] Vergleiche z. B. die beiden ersten Tonfiguren in den Notenbeispielen auf Seite 7.

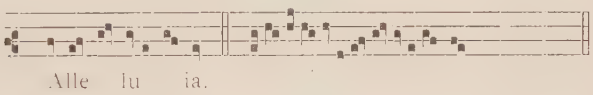
[3] Man vergleiche die Melodie mit der des Ordinarium Missae der Editio Vaticana.



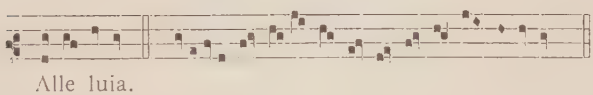
Von der traditionellen Notierung dieser Weise sind an Gruppenzeichen nur noch der Podatus und die Flexa vorhanden. Alles andere sind einzelne Tonzeichen, die, ohne auf Gruppierung und Disposition bedacht zu sein, planlos nebeneinander gesetzt sind.

Überhaupt ist in vielen Gesängen ein beinahe übermäßiger Gebrauch von diesen beiden Gruppenzeichen gemacht. Nicht wenige Melismen sind fast nur mit ihnen notiert. Wenn es die Aufgabe der schriftlichen Aufzeichnung einer Melodie ist, ihre Struktur und damit die Entwicklung ihres inneren Lebens den Augen des Lesers nahe zu bringen, so ist gegen dieses Ziel in unserem Graduale sehr viel gefehlt. Einige Beispiele:

fol. 14*v*, Zeile 2.



fol. 115*r*, Zeile 5.



Hier gibt kein Zeichen dem Ausführenden an, wie er die zweitönigen Figuren zu gruppieren, wo er zu atmen habe. Die Notierung läßt ihn im Stich und vergebens wird er der Summe von Einzelzeichen rhythmischen Fluß einzuhauchen versuchen.

Interessant ist in dieser Beziehung die Aufzeichnung von Melodien, die innerhalb des Kirchenjahres mehrere Male vorkommen und daher konsequenter Weise mit gleicher Gruppierung hätten aufgezeichnet werden

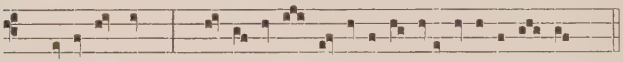
müssen. Auch hier herrscht Willkür und Inkonsequenz. In Festo Ascensionis Domini ist der Alleluiajubilus also gruppiert :

Dieses Stück eines Alleluiagesanges der Tonart *E* gehört auch der Messe von Pfingsten an. Hier ist die Gruppierung diese :

[1]

Die entsprechende Partie des Alleluja vom hl. Stephanus lautet also :

fol. 12*v*.



[2]

Dieselbe Melodie ist am Alleluia des hl. Johannes in folgender Weise gruppiert :

fol. 13*v*.

Bekanntlich wird nach jedem Alleluiavers die Anfangspartie mit ihrem Jubilus wiederholt. In unserem Graduale ist die Wiederholung auch jedesmal in Text und Melodie ausgesetzt. Selbst aber in diesen Fällen, wo also dieselbe Weise desselben liturgischen Stückes zweimal kurz nacheinander vorkommt, ist die Gruppierung nicht gleichmäßig.

Dom. XII. post Pentecost.
fol. 91*r*.

[1] Man beachte auch die abweichende Textunterlage.

[2] Man vergleiche über dieses Alleluia die Darlegung der Paléographie musicale III. S. 53 ff.

Com. Apost.
fol. 128 *r*.

Com. Unius Mart. Pontif.
fol. 131 *r*.

Außer den erwähnten Notenzeichen finden sich in unserem Graduale fast keine anderen angewendet. Es hängt ohne Zweifel mit der radikalen Kürzung der Melodien zusammen, die uns noch beschäftigen wird. Zeichen für die liqueszierenden Töne, wie Cephalicus und Epiphonus, die sich nachweisbar noch im XVI. Jahrhundert in geschriebenen Gesangbüchern mit Quadratschrift finden, wie auch in gleichzeitigen Drucken [1], sind hier entweder ganz ausgefallen oder mit gewöhnlichen Noten vertauscht. Auch die Tristopha ist verschwunden und damit ein höchst wirksames rhythmisches Element aus der Melodie verbannt. Der Bistropha begegnet man noch einigemal in der Form der Bivirga [2], selten in Gestalt des Bipunctum. Diese findet sich gelegentlich am Schlusse einer Melodie oder eines musikalischen Abschnittes [3]. Freilich ist es dann oft wegen der ungenauen Tonschrift und Textunterlage noch zweifelhaft, ob tatsächlich eine Bistropha vorliegt. Man wird in solchen Fällen selten fehlgehen, wenn man sie auflöst und die zwei Noten verschiedenen Gruppen zuteilt.

Das Quilisma, das seit der Einführung der lateinischen Quadratnoten allmählich abhanden kam, ist natürlich auch in unserem Graduale unterdrückt. Ungern vermißt man den Porrectus in seiner alten charakteristischen und schönen Schreibweise.

Eine Abweichung von der überlieferten Notation gibt sich auch darin kund, daß der Climacus oder ihm verwandte Gruppenzeichen vielfach derartig zerlegt sind, daß die Virga an das Ende der Zeile kommt und die Punkte am Anfange der nächsten Zeile stehen. Eine solche Zerlegung einer Figur in ihre Bestandteile ist nicht ohne Nachteile für die

[1] Man vergleiche z. B. den Cephalicus im Graduale des Franc. de Brugis, bei Wagner, Neumenkunde, S. 208, Zeile 1 auf *cel.*

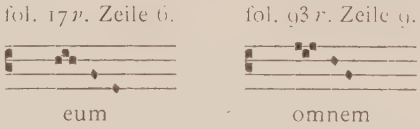
[2] Siehe das Beispiel *Sederunt*, oben S. 5.

[3] Siehe das Wort *tuum*, Zeile 2 des Facsimile auf Seite 4.

Ausführung. Im Introitus *Ego autem*, fol. 39*r*, ist der Podatus subbipunctis folgendermassen auf zwei Systeme verteilt:

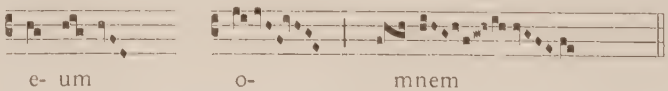
Andere Beispiele, teilweise mit ungleichmäßiger Textunterlage:

Im Widerspruch mit der Tradition stehen auch Aufzeichnungen folgender Art:



Hier erwartet man für die zweiten Silben die Flexa.

Solche Dinge belehren uns, daß man sich bei der Kürzung um die Zusammengehörigkeit von Gruppenzeichen und Textsilben nur wenig kümmerte. Die gekürzten Fassungen unseres Graduale sind aus folgenden vollständigen entstanden:



Zur genauen Bestimmung der Noten dienen die beiden gebräuchlichen Tonbuchstaben oder Schlüssel und . Der C-Schlüssel ist auf die zwei mittleren Linien beschränkt, steht also auffälligerweise niemals auf der obersten Linie. Viel häufiger ist der F-Schlüssel; er findet sich auf einer der drei obersten Linien. Auf der obersten kommt er nur dreimal

vor und zwar bei den im II. Modus stehenden Offertorien *Dextera Domini, In omnem terram* und *Veritas mea*. Diese Stücke, die das tiefe Γ enthalten, ließen sich anders nicht gut notieren.

Hilfslinien sind konsequent vermieden. Hiervon macht nur die Communio *Beata viscera* mit dem Ambitus C-c eine Ausnahme. Aber auch hier hätte sich die Nebenlinie über *aeterni* vermeiden lassen, wenn der F-Schlüssel statt auf die zweitoberste auf die zweitunterste Linie gesetzt worden wäre, wie das bei anderen Gesängen des ersten Tones mit demselben Umfang geschehen ist. Zufälligerweise steht gerade über der Hilfslinie im vorhergehenden System ein Melisma auf der ersten Silbe von *viscera*, sodaß infolge der Silbentrennung *vi-scera* der nötige Raum für die Note c und die Nebenlinie geschaffen war, sonst hätte sich das c nicht notieren lassen. Jedenfalls schließt die ganze Anlage des Druckes Hilfslinien von vornherein aus; sei es, um Papier zu sparen, sei es, um eine gleichmäßige Darstellung zu erzielen, sind Text und Notensysteme so eng aneinander gedruckt, daß für Nebenlinien kein Raum mehr vorhanden war.

Die Vermeidung von Hilfslinien hatte zur Folge, daß die Stellung des Schlüssels oder dieser selbst innerhalb desselben Stückes öfters geändert werden mußte. Dem Sänger war damit kein großer Dienst geleistet. Ein wahres Monstrum von Schlüsselversetzung findet sich in dem Gloria In Festis Duplicibus, fol. 155*v* [1]. Es bewegt sich in dem Umfange einer Duodecime und zeigt zwölfmal eine Versetzung der Schlüssel auf. Die Anfangspartie bis *Gratias agimus* hat den Umfang D-d und ist im F-Schlüssel auf der zweituntersten Linie notiert. Die folgende Partie bis *Domine Filii* hat den *C*-Schlüssel auf der zweitobersten Linie. Die Melodie zeigt hier gewöhnlich den Umfang einer Dezime (*D-f*); dieser ließ sich jedoch ohne Schlüsselwechsel oder Zuhilfenahme einer Nebenlinie nicht aufzeichnen. Unser Graduale hat keine der beiden Methoden angewandt, sondern einfach das hohe *f* gestrichen und die tiefliegende melodische Figur über *gloriam* eine Stufe höher gesetzt, so daß sich der Ambitus *E-e* ergibt. (Derartige melodische Veränderungen sind der Aufzeichnung zu liebe noch in andern Stücken vorgenommen worden.) Mehrmals ist im weiteren Verlauf des Stückes der Schlüssel falsch gesetzt, so von *-su Christe, Domine Deus* an und später.

Ähnliche Absonderlichkeiten treffen wir auch in andern Gesängen an.

[1] Es ist das Gloria Leo's IX.; vergl. Grad. Vaticanum, das erste Gloria unter den Cantus ad libitum.

Gleich auf fol. 5*r* findet sich ein recht bezeichnendes Beispiel. Der Introitus *Prope es tu domine* ist auf vier Liniensystemen aufgezeichnet, deren erstes und letztes den *F*-Schlüssel auf der zweituntersten Linie notieren, während das zweite und dritte System ihn auf der zweitobersten haben. Eine Untersuchung der Melodie ergibt, daß hier kein Grund für eine Schlüsseländerung vorliegt, wohl aber ein Versehen des Setzers. Solcher durch Flüchtigkeit hervorgerufenen Abweichungen lassen sich über fünfzig im Buche nachweisen. Ich führe einige interessante Fälle an: Die Communio *Domine memorabor*, fol. 94*r*, ist auf vier Systemen notiert. Das erste und letzte hat den *F*-Schlüssel auf der zweitobersten, die beiden andern auf der zweituntersten Linie und treffen damit das Richtige. Die verkehrte Stellung des ersten Schlüssels wurde ohne Zweifel durch das vorhergehende Stück hervorgerufen, welches mit dem *F*-Schlüssel auf der zweitobersten Linie notiert ist.

Das Alleluia *Assumpta est*, fol. 120*r*, hat im ersten Systeme den *C*-Schlüssel auf der zweituntersten Linie, im zweiten auf der zweitobersten, im dritten wieder auf der zweituntersten und im letzten Systeme auf der zweitobersten Linie.

Auf fol. 5*v* steht im fünften Systeme überhaupt kein Schlüssel. Dasselbe ist der Fall fol. 128*r*, bei dem Alleluia im zehnten Systeme. Und fol. 91*r*, System 9, sind die beiden Teile des *F*-Schlüssels auseinander geraten, der erste steht auf der zweiten, der zweite auf der dritten Linie. Größer kann man sich die Nachlässigkeit in einem für den praktischen Gebrauch berechneten Buche kaum denken!

Der Kustos findet sich nur am Ende der Zeilen, niemals beim Schlüsselwechsel innerhalb einer Zeile, ausgenommen ein einziges Mal, und da ist er noch recht ungeschickt gesetzt, fol. 168*r*:

peccatorum. Et ex- peccatorum. Et ex-

Das Alterationszeichen ♭ ist vielfach nicht vermerkt; oft auch zu tief gesetzt. So z. B.

fol. 12*r*. fol. 76*r*.

aduersum Dominus

Auf fol. 160*r* ist es im *Agnus Dei* direkt hinter dem Schlüssel vermerkt, obwohl der Ton b nicht ein einziges Mal im ganzen *Agnus Dei* vorkommt.

Daß unter solchen Umständen auch bisweilen eine Notengruppe oder einzelne Noten um eine Stufe zu hoch oder zu tief geraten sind, darf nicht wundern:

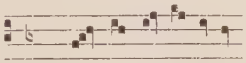
fol. 111*r*. fol. 35*r*.

Cantate Domine Canta- te Do-mi- ne

Zu tief steht die Anfangsnote im Kyrie auf fol. 159*r*. Dieselbe sollte, wie das letzte Kyrie zeigt, *a* und nicht *F* sein.

Kyrie e leison

Noch schlimmer ist es, wenn gar die Anfangsnote eines Stückes fehlt, wie fol. 126*r*, wo sich das Alleluia vom Feste St. Martini episcopi et confessoris in folgender Weise notiert findet:



Al le luia

Hier fehlt die Anfangsnote *F*. Daß das 𝄞 hier kein Tonzeichen ist, beweist die Melodie des Verses, welche eingangs die gleiche ist wie die Alleluiamelodie, jedoch das *F* als Anfangsnote hat.

[1] Man vergleiche die Alleluiamelodie mit der des Verses, wie sie im Graduale Vaticanum steht.

DRITTES KAPITEL.

Rubriken und Gesangstexte.

Das römische Messgesangbuch ist nicht arm an Gesangstücken, die im Laufe des Kirchenjahres mehrmals zur Anwendung kommen. Es mag aus praktischen Gründen zuweilen ratsam erscheinen, solche Gesänge bei ihrer Wiederkehr nochmals abzudrucken. Meist begnügt man sich jedoch mit dem Hinweis auf die Seite, wo das zu wiederholende Stück schon geschrieben oder gedruckt steht.

Dieses ist das gewöhnliche Verfahren unseres Graduale. Nur wenige Gesänge sind zweimal ausgesetzt. Sollen nun solche Hinweise nicht jeglichen praktischen Wert verlieren, so ist es erforderlich, daß sie das Blatt, auf welches hingewiesen wird, richtig angeben. Hierin ist jedoch viel gefehlt worden. Ich greife aus den hier in Betracht kommenden Fällen einige heraus:

Fol. 15*v*: Off. *Posuisti domine* vt in communi unius marty. fol. 127 statt fol. 132; fol. 15*v*: Com. *Ego sum pastor* vt in dominica II. post Pascha 69 statt fol. 72; fol. 16*v*: Off. *Inveni David,* vt in communi unius marty. pont. fol. 126 statt fol. 131; fol. 16*v*: Com. *Beatus seruus* vt in communi confes. pontificum fol. 132 statt fol. 138; fol. 115*r*: In Visit. B. Virg. Mariae. Oīa vt in Natiuitate ejus fol. 21 statt fol. 122.

Obwohl die Rubriken der tatsächlichen Aufzeichnung der Stücke nicht entsprechen, so lassen sich diese immerhin leicht und schnell auffinden, da sie entweder durch die Angabe eines Sonntags, wie im zweiten Falle, oder, wie in den andern Fällen, durch das betreffende Commune näher bestimmt sind. Weit unbequemer wird das Nachschlagen, wenn die Rubrik ohne jede nähere Angabe nur die Anfangsworte des Stückes und die Nummer des Blattes verzeichnet. Gar oft ist dann die Zahl so abweichend, und wie es scheint, so willkürlich gesetzt, daß kein Anhaltspunkt zum Auffinden des Gesanges dem Leser zu Hilfe kommt. Das Inhaltsverzeichnis am Ende des Buches berücksichtigt nur die Sonn- und

Festtage, nicht aber die einzelnen Stücke der Messe, kann also hierbei kaum erhebliche Dienste leisten. Ich erwähne :

Fol. 30*r* : Off. *Meditabor*, fol. 32 statt fol. 33 ;
« 36*r* : Graduale *Bonum est confiteri*, fol. 44 statt fol. 85 ;
« 36*r* : Grad. *Ad Dominum cum tribularer*, fol. 87 statt fol. 85.
« 36*r* : Off. *Illumina oculos meos*, fol. 77 statt fol. 86 ;
« 67*v* : Grad. *Hęc dies*, fol. 61 statt fol. 64 ;
« 79*v* : Off. *Meditabor*, fol. 31 statt fol. 33 ;
« 101*v* : die 11. Introit. *Sacerdotes tui*, fol. 120 statt fol. 137 ;
« 102*r* : die 15. Com. *Lętabitur iustus*, fol. 137 statt fol. 133 ;
« 102*r* : die 18. Grad. *Exaltent*, fol. 116 statt fol. 106 ;
« 102*r* : die 16. Com. *Domine quinque talenta*, fol. 111 statt fol. 101 ;
« 103*r* : Tractus *Qui seminant*, fol. 125 statt fol. 135 ;
« 103*r* : Off. *Lętamini in domino*, fol. 34 statt fol. 134 ;
« 107*r* : Com. *Tu es Petrus, et super.*

Im letzten Beispiel ist überhaupt keine Nummer angegeben. Von Flüchtigkeit zeugen auch die folgenden Rubriken : fol. 98*v* ist die Communio *Ego clamavi* mit Off. bezeichnet ; fol. 104*r* wird das Offertorium *Gloria et honore* Graduale genannt ; fol. 96*v* lautet eine Rubrik : Introitus *Populi* fol. 39. Einen Introitus, der mit Populi beginnt, gibt es aber nicht. Offenbar ist der Introitus *Salus populi* gemeint. Der Mangel an Raum nötigte zu einer Kürzung, die aber, sowie sie vorliegt, ungeschickt und unklar vorgenommen ist. Fol. 90*r*, Dominica X. post Pentecost. ist zu lesen : Offertorium : *Custodi me Domine*, fol. 30. Schlägt man nach, so findet sich dort wohl das Graduale *Custodi me Domine*, aber nicht das angezeigte Offertorium. Übrigens lautet das Offertorium für den zehnten Sonntag nach Pfingsten auch nicht *Custodi me Domine*, sondern *Ad te, Domine*, und dieses findet sich fol. 1*r*. Noch öfters haben Stücke mit demselben Anfang oder Text, aber von verschiedener liturgischer Stellung, in der Rubrizierung eine ähnliche Verwirrung angerichtet :

Rubrik	Dort steht aber :	Das gesuchte steht auf :
fol. 10*v*. All. ℣. *Justus vt palma*, fol. 139.	Off. und Grad. *Justus ut palma.*	fol. 140.
fol. 101*v*. Off. *Mihi autem*, fol. 127.	Introitus : *Mihi autem.*	fol. 128*v*.
fol. 102*r*. Off. *Tu es Petrus* 103.	Tract. : *Tu es vas.*	fol. 107*r*.
fol. 147*v*. *In omnem terram*, fol. 128.	Grad. *In omnem terram.*	fol. 129*r*.

Direkt zu einem Mißgriff verleitet den Sänger die Rubrik, die sich am Feste der hl. Agatha, fol. 106*r* findet: Off. *Afferentur regi virgi.* 154. Dort steht aber die Missa pro defunctis; offenbar liegt ein Druckfehler vor. Man wird fol. 145 vermuten. Wir schlagen nach und finden daselbst das Commune Virginum. Fol. 144*r*/144*v* steht dann auch ein Offertorium: *Afferentur regi virgines.* Ein mit der Liturgie wenig vertrauter Sänger glaubt das Richtige getroffen zu haben. Dem ist aber nicht so; denn das am Feste der hl. Agatha vorgeschriebene Offertorium heißt: *Afferentur regi virgines. . . tibi* und steht fol. 142*r*.

Zu all dem kommt eine Anzahl Druckfehler, die sich teils in den Rubriken teils im Text der Gesänge vorfinden: fol. 19*r* *Offertorum* statt *Offertorium;* fol. 56*v* *non auertas* statt *ne auertas;* fol. 84*r* *interitus* statt *interius;* fol. 99*v* *Domintca* statt *Dominica;* fol. 101*r* *regni* statt *regi;* fol. 147 statt 141, u. a. m.

Solche Irrtümer, wie auch die zahlreichen falschen Schlüssellagen, lassen die Durchsicht der Druckbogen in einem recht ungünstigen Lichte erscheinen. Man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, das vorliegende Choralwerk habe ohne den Segen einer genauen Durchsicht den Gang in die Welt antreten müssen.

Dem Titel zufolge soll das Graduale Junta den von der Kommission des Concils von Trient revidierten Text enthalten. Im Einklang damit steht der Introitus am Feste des hl. Stephanus *Sederunt principes,* der in der vortridentinischen Fassung mit *Etenim sederunt principes* anfing. Prüft man aber weiter, so wird man durch die recht merkwürdige Tatsache überrascht, daß das Buch in zahlreichen Fällen vom Texte des Missale Tridentinum abweicht. Man vergleiche:

Gesangstück	Grad. Junta	Tridentinische Missalien
15*v* Com. Vox in Rama	ululatus *multus*	ululatus
16*v* Alleluiaversus	*Multiphariam* olim	*Multipharie* olim.
20*r* Int. Circumdederunt	in tribulatione	*et* in tribulatione
23*v* Antiph. Exaudi	*et* secundum multitudinem	secundum multitudinem
32*r* Grad. Convertere	a generatione *in generationem*	a generatione *et progenie*
32*r* Grad. Propitius	propter *gloriam*	propter *honorem*
33*v* Off. Meditabor	et *leuaui* manus	et *levabo* manus
48*r* Grad. Eripe me	*et* ab insurgentibus	ab insurgentibus
48*v* Com. Hoc corpus	nouum testamen*tum*	no*vi* testamen*ti*
56*r* Com. Adversum me	misericordię tuę *exaudi me*	misericordiae tuae
58*v* Tractusversus	Domine virtus salutis	Domine, *Domine* virtus *salutis*
63*r* Tract. Sicut cervus	ad deum *fontem* viuum	ad Deum vivum
82*r* Grad. Ego dixi	Beatus *vir*, qui	Beatus, qui
85*r* Com. Quotiescumque	*et* biberit calicem	*vel* biberit calicem
86*r* Alleluiaversus	Deus justus.... numquid *irascetur*	Deus *judex* justus... numquid *irascitur*
87*r* Com. Dominus firmamentum	et liberator meus, adjutor meus	et liberator meus, *Deus meus*, adjutor meus.
89*r* Int. E ce Deus	protector *noster*	protector *meus*.
110*r* Grad. Confitebunt.	*et* veritatem	*etenim* veritatem
122*r* Alleluiaversus Felix es.	sol justitię	sol justitiae, *Christus Deus noster*.

Hier weicht demnach das Juntasche Graduale von nachtridentinischen Missaldrucken ab. Die erwähnten Lesarten finden sich aber auch nicht in dem « Missale juxta morem Romanę ecclesię », das 1513 von derselben Firma Junta herausgegeben wurde ; dieses deckt sich vielmehr in den angeführten Versionen vollkommen mit nachtridentinischen Missalien.

Manche dieser Varianten gehen vielleicht auf eine norditalische Tradition zurück, andere sind wohl bloße Versehen. Eine eigenartige Stellung nimmt die Antiphone *Inter vestibulum* ein. Sie ist im Graduale Junta nicht als Antiphone behandelt, sondern gehört als ℣. zur vorhergehenden Antiphone *Immutemur*, steht daher in derselben Tonart wie diese.

Noch auffälliger sind die folgenden Varianten :

Gesangstück	Grad. Junta und vortridentinische Missalien	Tridentinische Missalien
1*v* Off. Dom. I Adv.	Ad te *domine* leuaui	Ad te levavi.
19*r* Off. Jubilate	*uniuersa* terra	*omnis* terra.
26*r* Grad. ℣. Ut videam	Ut videam *voluntatem*	Ut videam *voluptatem.*
26*v* Grad. Angelis suis	Angelis suis mandauit	Angelis suis *Deus* mandavit.
35*v* Intr. Ego autem cum.	intende deprecatio*nem* me*am*	intende deprecatio*ni* me*ae.*
37*r* Off. Justitiae Domini	et dulciora	et *judicia ejus* dulciora.
40*r* Off. Si ambulavero	et saluum me *fecit*	et salvum me *faciet.*
45*v* Grad. Respice	causam *meam*	causam *tuam*
45*v* Off. Domine ad	omnes *aduersum me*	omnes.
47*r* Off. Factus est	sperabo in eum	*et* sperabo in eum.
48*r* Tract. Saepe expugnaverunt	justus conci*det*	justus conci*dit*
48*v* Off. Confitebor	retribue seruo tuo, *ut* vivam et custodiam	retribue servo tuo : vivam et custodiam
50*r* Intr. Liberator meus.	Diligam te domine *fortitudo* mea [1]	Diligam te Domine *virtus* mea.
50*v* Com. Lavabo	et *circumdabo*	et *circumibo*
50*v* Off. Custodi	eripe me *domine*	eripe me
58*v* Tract. Eripe me.	sicut serpen*tes*	sicut serpen*tis.*
59*r* Improperia	Sanctus *et* immortalis	sanctus immortalis.
59*v* ℣. Quia eduxi te	satis *optimam*	satis *bonam ; parasti crucem Salvatori tuo.*
63*r* Tract. Sicut cervus	ante faciem dei *mei*	ante faciem Dei
78*r* Com. Factus est	sonus aduenientis Spiritus [2]	sonus *tamquam* advenientis Spiritus
79*r* Int. Deus dum	populo tuo *Alleluia*	populo tuo
88*v* Com. Inclina aurem	vt *eruas* me	ut *eripias* me
90*v* Intr. Deus in adjut.	qui *volunt* mihi mala	qui *cogitant* mihi mala.
95*r* Int. Exultate	canite *initium* mensis tuba	canite *in initio* mensis tuba
97*v* Grad. Dñe refugium	a sc̃ulo et in sc̃ulum	a saeculo et *usque* in saeculum.
98*r* Off. Vir erat.	a domine in facult*ate* et in car*ne* ejus	a Domino in facult*atem* et in car*nem* ejus.
99*v* Alleluia ℣. De profundis	exaudi *vocem meam*	exaudi *orationem meam*
101*v* Com. Venite post me	at illi relictis retibus *et naui* secuti.	at illi *continuo,* relictis retibus secuti.
101*v* Com. Domine quinque	Euge serue fidelis	Euge serve *bone et* fidelis

[1] Dasselbe auf folio 74*r* und 84*r*.
[2] Dasselbe auf folio 148*r*.

Gesangstück	Grad. Junta und vortridentinische Missalien	Tridentinische Missalien
106*r* Int. Gaudeamus	sub honore beatę Agathę martyris	sub honore beatae Agathae *virginis et* martyris.
118*r* Com. Signa	Signa eos	Signa *autem* eos.
118*v* Intr. Dispersit	*volet* nimis [1]	*cupit* nimis
119*r* Off. Oratio mea	in excelso	in excel*sis*
128*v* Alleluiaversus	Vos estis... meis : *ego autem in medio vestrum sum, sicut qui ministrat.*	Vos estis.... meis *; et ego dispono vobis regnum ut sedeatis super thronos, judicantes duodecim Tribus Israel.*
136*v*. Grad. Clamaverunt	et humiles Spiritu *saluabuntur*	et humiles Spiritu *salvabit.*
137*r* Off. Justorum ani.	tormentum *mortis*	tormentum *malitiae.*
138*r* Grad. Sacerdotes	Sacerdotes ejus *induant* salutari	Sacerdotes ejus *induam* salutari
144*r* Com. Simile est	Inuenta una	Inventa *autem* una.
148*v* Off. Protege Domine	et acceptabile *tibi* fiat	et acceptabile fiat.

Alle diese von den tridentinischen Missaldrucken abweichenden Lesarten stimmen mit vortridentinischen Missalien und Gesangbüchern überein. Sie lassen uns keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß das Graduale Junta trotz des Titels in der Hauptsache vortridentinischen Text hat. Dafür sprechen noch andere bedeutsame Tatsachen.

Das Offertorium hatte unter allen liturgischen Gesängen der Messe bis zur Missalreform [2] die Eigentümlichkeit, daß es gelegentlich Wortverbindungen wiederholte. Das Graduale Junta folgt im allgemeinen hier dem reformierten Text. Merkwürdig verhält sich aber in dieser Beziehung das Offertorium *Dextera Domini* vom dritten Sonntage nach Epiphanie :

[1] Dasselbe auf folio 148*v*.

[2] Vergl. P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, S. 112 ff.

Hier sind hinter *exaltavit me* die Anfangsworte wiederholt und zwar mit gleicher Melodie mit Ausnahme des Wortes *virtutem*, dessen Melodie um drei Noten beschnitten ist.

Auffälligerweise hat unser Graduale den Text *Dextera Domini* immer so behandelt, selbst am vierten Sonntage nach Ostern, wo er Alleluiavers und am Mittwoch nach Ostern, wo er Gradualvers ist. In der ganzen liturgischen Geschichte ist eine solche Wiederholung bei Gradual- und Alleluiatexten unerhört. Das seltsame Verfahren unsers Buches kann nur darin seinen Grund haben, daß der Hersteller der Druckvorlage meinte, der Text *Dextera Domini*, der als Offertoriumstext am dritten Sonntage nach Epiphanie nach alter Tradition die Wiederholung hatte, müsse sie überall haben ; er stellte sie daher überall her, wo der Text ihm begegnete. Ich führe noch den Alleluiaversus vom vierten Sonntage nach Ostern an :

Vortridentinisch ist auch der folgende Schluß des Offertoriums *Domine Deus* in Dedicatione Ecclesiae : *Deus Israel, custodi hanc voluntatem, Domine Deus.* Hier liegt ebenfalls ein Überbleibsel mittelalterlicher Praxis vor, wie nicht nur die Wiederholung der Wortverbindung *Domine Deus*, sondern auch der Schluß der Melodie dieses Stückes erkennen läßt, der trotz der Kürzung seine Übereinstimmung mit der Anfangspartie nicht verleugnet.

Solche Abweichungen vom Texte des reformierten Missale werden kaum dem Verleger zur Last fallen. Er hatte ja alles Interesse daran, daß sein Gesangbuch dem neuen Missale Romanum gemäß bearbeitet sei. Ich weiß keine andere Erklärung dafür, als die Nachlässigkeit der mit der Herstellung der melodischen Lesart betrauten Musiker. Ohne Zweifel benutzten sie bei ihrer Arbeit ein Gesangbuch mit vortridentinischem Texte. Daß hin und wieder auch ein revidiertes Missale zu Rate gezogen wurde, ist damit nicht ausgeschlossen. Es kann aber nur wenig benutzt worden sein.

Nicht minder seltsam ist es, daß unser Graduale außer den im ersten Kapitel mitgeteilten Fällen gelegentlich liturgische Texte kürzt oder ausläßt. Am Sabbato quatuor temporum Adventus fehlt im Graduale *Domine Deus* der ganze Gradualvers *Excita Domine*. Das Versehen wurde offenbar durch das unmittelbar folgende und gleichlautende Graduale *Excita Domine* veranlaßt. Unvollständig ist der am Charfreitage gebrauchte Hymnus *Pange lingua gloriosi:* es fehlt die Strophe *Sola digna tu fuisti*. In der Messe der Feria VI. post Dom. Passionis fehlt das Offertorium *Benedictus es.... et non tradas*. Zwar ist an diesem Tage für das Offertorium auf fol. 23 verwiesen. Dort findet sich aber das Offertorium *Benedictus es... in labiis*, während jenes sich nirgends im Buche entdecken läßt. Der gleiche Anfang beider Stücke hat wohl den Wegfall des einen davon veranlaßt. Ähnlich erklärt es sich, daß von den beiden Communionen *Mitte manum tuam*, die sich textlich nur dadurch unterscheiden, daß die am Weißen Sonntage gebrauchte drei Alleluia hat, sonst aber mit der am Feste St. Thomae Apostoli vorgeschriebenen übereinstimmt, nur die am Weißen Sonntage verzeichnet ist. Ebenso vermißt man die Communio *Vos qui secuti.... dicit Dominus*. In Festo Transfigurationis, fol. 117*r*, ist für das Graduale *Speciosus forma..... Regi* auf das Graduale *Speciosus forma* 16 verwiesen. Hier steht aber das Graduale *Speciosus forma..... scribentis*. Beide Stücke unterscheiden sich textlich dadurch, daß dasjenige für den Sonntag innerhalb der Weihnachtsoktav den ℣. *Eructavit cor meum verbum bonum, dico ego opera mea Regi: lingua mea calamus scribae velociter scribentis* hat, dasjenige aber der Transfiguratio schon mit dem Worte *Regi* abschließen soll.

VIERTES KAPITEL.

Das Verhältnis der Melodien zur Tradition.

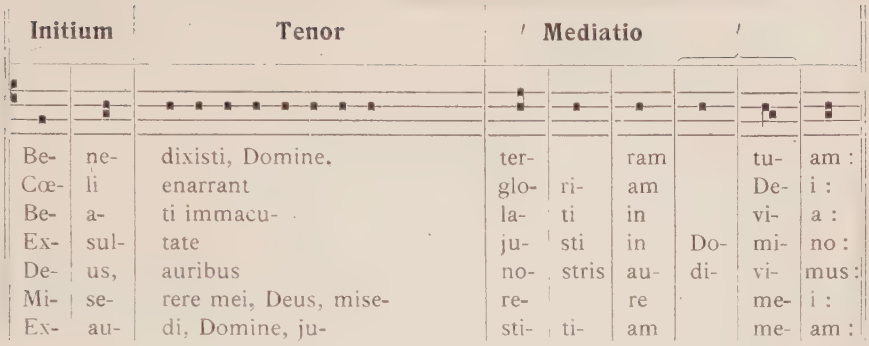
A. Die syllabischen Meßgesänge.

Der Titel unseres Buches deutet in keiner Weise das Verhältnis an, wie die darin enthaltenen Melodien zur Überlieferung des Chorals stehen. Es bedarf aber nur geringen Studiums, um zu erkennen, daß es dieselben weder in ihrer traditionellen Form bietet, noch diese einer kunst- und sachverständigen Revision unterzogen hat.

Was dem Beobachter zunächst auffällt, ist die Kürzung der Singweisen, von der, so zu sagen, kein einziger Gesang verschont geblieben ist. Von ihr wird nachher ausführlich die Rede sein. Gehen wir aber systematisch zu Werke, von den einfachern der Reihe nach zu den entwickeltern melodischen Formen, so ist es zweckmäßiger, zuerst die Meßpsalmodie vorzunehmen, die — als letzter Rest ihrer ursprünglich umfassenden Verwendung — seit dem XIV. Jahrhundert allgemein nur noch in den Introitusversen vorliegt.

Die Ökonomie der Formeln der Introituspsalmodie ist schon oft dargelegt worden. Ich verweise auf die Paléographie Musicale, III, und Wagner, Neumenkunde, 232 ff., 320 ff., 324 ff. Hier genügt es, die Formeln einer Tonart und insbesondere das Verhalten des Graduale Junta eingehend zu untersuchen. Die Struktur und Textbehandlung der Singweise des I. Tones erhellen aus der folgenden Tabelle :

I. VERSHÄLFTE.



II. VERSHÄLFTE.

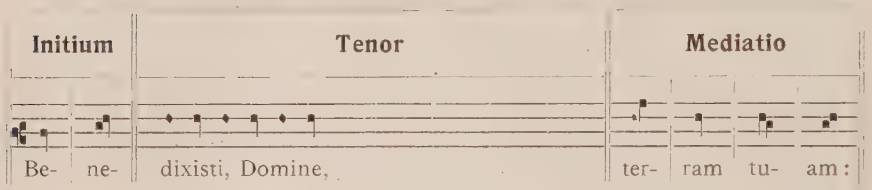
Die Textunterlage ist nach folgenden Normen vorgenommen: die beiden ersten Silben jeder Vershälfte erhalten die mit Initium bezeichneten Tonfiguren. In der ersten Vershälfte ist dies das Punctum und der Pes *G-a*; in der zweiten die Flexa *a-G* und der Pes *G-a*. Die Pausa oder Mediatio ist so eingerichtet, daß die vorletzte Akzentsilbe mit dem Pes *a-c* verbunden wird. Die folgende Silbe (oder Silben) enthalten das Punctum *a*, während die zwei letzten Tonfiguren, die Clivis *a-G* und der Pes *G-a*, stets auf die zwei letzten Silben gesetzt werden. Noch einfacher ist die Clausula gebaut: die fünf letzten Silben des Verses werden stets auf die fünf letzten Tonfiguren verteilt.

So ist die Introituspsalmodie des ersten Tones in den besten Zeiten

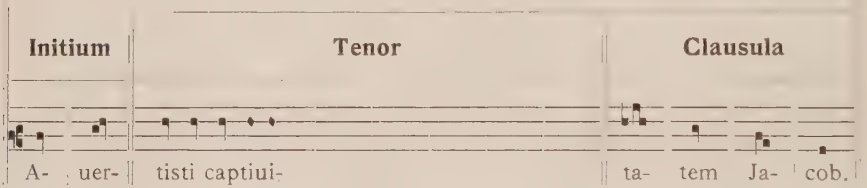
gregorianischer Tradition beschaffen. Nicht minder klar und übersichtlich sind die andern Formeln behandelt. Überall herrscht Einheit in der Anpassung des vielgestaltigen Textes an die Melodie.

Der erste nach obiger Tabelle in Betracht kommende Vers findet sich im Graduale Junta, fol. 3*v*. also notiert :

I. VERSHÄLFTE.



II. VFRSHÄLFTE.

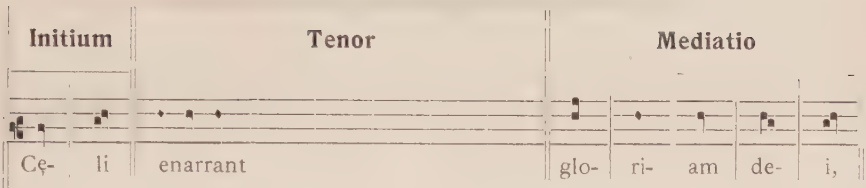


Schon die Notierung der Tenorrezitation in beiden Vershälften fällt auf ; es wechseln Virgen und Rhomben ab und zwar dient das rhombenförmige Punctum zur melodischen Wiedergabe der unbetonten Silben, während die Virga bei betonten Silben und vor dem Pausezeichen gebraucht ist. Inkonsequenter Weise ist sie statt des rhombenförmigen Punctums über der letzten Silbe von *Avertisti* in der zweiten Vershälfte gebraucht. Die unregelmäßigen Bildungen von Tonfiguren, wie in den Kadenzen der Mediatio und Clausula, sind uns schon bekannt. Das einfachere Initium der zweiten Vershälfte — *F* gegen *G-F* - - fällt nicht ins Gewicht ; man begegnet ihm auch in Denkmälern der besten Zeit. Dasselbe gilt von dem Ersatz der Tristropha auf der vorletzten Silbe der zweiten Vershälfte durch die Flexa *F-E* [1]. Doch sei darauf hingewiesen, daß die Clausel hier den vier letzten Silben zugeteilt ist.

Der zweite, nach derselben Tonart behandelte Vers steht auf fol. 8*r* :

[1] Man vergleiche W a g n e r , Neumenkunde, S. 24 ff.

I. VERSHÄLFTE.

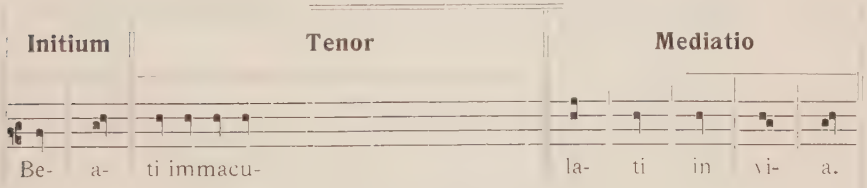


II. VERSHÄLFTE.

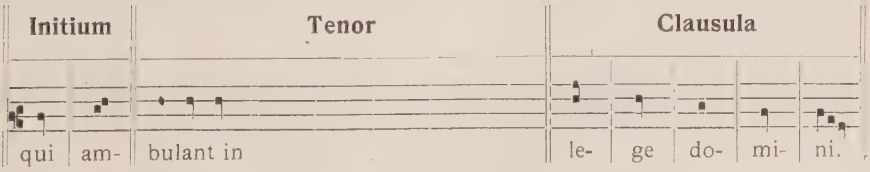
Dieselben Tendenzen wie im ersten Verse machen sich hier bemerkbar: die Aufzeichnung des Tenor unterscheidet zwischen betonten und unbetonten Silben, wenn auch wiederum weniger konsequent in der zweiten Vershälfte. Demgemäß ist auch die Paenultima von *gloriam* in der Mediatio behandelt. Die Clausula ist mit den sieben letzten Silben verbunden. Hält man dies Beispiel gegen das vorige, so wird der Grund offenbar. Der Redakteur des Buches wollte die melodische Erhebung vermittels der Töne *a-c-a* der vorletzten betonten Silbe zuerteilen. Diesem Bestreben ist die traditionelle Unverletzlichkeit der Clausel geopfert.

Der dritte Vers steht auf fol. 12*v*.

I. VERSHÄLFTE.



II. VERSHÄLFTE.



Der Tenor der ersten Vershälfte ist ausschließlich mit der Virga notiert, während in der zweiten eine Art quantitativer Auffassung der Silben hervortritt. Die Clausula hebt auch diesmal mit der vorletzten Akzentsilbe an, die zufälligerweise zugleich die fünftletzte des Verses ist. Demgemäß sollte man erwarten, daß die Verbindung von Clausula und Text sich streng an die traditionelle Norm halte. Das ist aber nicht der Fall. War bisher der Torculus zu Anfang der Clausula beibehalten, so ist er jetzt aufgelöst und es bleibt nur mehr die Flexa *a-c* von ihm übrig. Dies ist um so auffälliger, als diese Clausula nur aus fünf Silben, die des vorhergehenden Verses aber aus sieben besteht. Dazu kommt die Verlegung der Flexa *F-E* auf die letzte Silbe des Verses. Veranlassung hierzu gab offenbar die Paenultima von *domini*.

Ein Dreifaches ist in den bisher untersuchten Versen charakteristisch:

1. Die der Tradition entsprechende Behandlung der melodischen Struktur des Initiums und der Mediante der ersten Vershälfte.

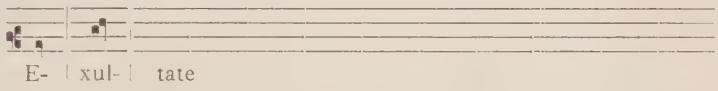
2. Die Unterscheidung betonter und unbetonter Silben in der Aufzeichnung zumal des Tenors, während die Praxis der Überlieferung bei rezitativischen Partien eine derartige Unterscheidung nicht macht, sondern, unbeschadet der Länge und Kürze der Silben, wie auch ohne Rücksicht auf die Wortakzente, die Rezitation auf demselben Tone auch mit demselben Zeichen notiert, dem Punctum oder, wie die italienischen Dokumente des ausgehenden Mittelalters, der Virga. Damit geht Hand in Hand

3. die ebenfalls antitraditionelle Behandlung der Clausula. Ihr zu Grunde liegt die Berücksichtigung der Akzentsilbe als konstitutives Element. Sie ist von allen Silben am besten geeignet, Träger des Anfangstorculus der Formel zu werden. Eine solche Auffassung hatte aber eine vollständige Umwälzung in der melodischen Umkleidung des Versschlusses zur Folge, wie schon die drei mitgeteilten Verse beleuchten. Denkt man sich die Tongruppen in ihre Bestandteile aufgelöst, so besteht die Clausula des ersten Verses aus sieben, die des zweiten aus zehn und die des dritten aus acht Tönen. Die melodische Linie wird also nicht mehr als ein in sich abgeschlossenes Ganze angesehen, sondern erweitert oder vermindert je nach der Anzahl der Silben, die auf die zweitletzte Akzentsilbe folgen. Nicht der Melodie, sondern dem Texte gebührt nach dieser Auffassung der Vorrang.

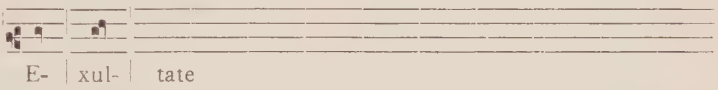
Inwieweit sind nun diese in den drei ersten Versen niedergelegten Auffassungen bei den übrigen Psalmversen des I. Modus zur Anwendung gekommen? Zur Beantwortung dieser Frage habe ich sämtliche zweiund-

dreißig hierher gehörenden Introitusverse des Graduale Junta zusammengestellt; neunzehn Verse haben die obige Clausel *D*, die übrigen die bekannte mit *a* schließende Differenz. Des Weitern ergibt sich: die erste Vershälfte stimmt in melodischer Hinsicht nicht immer mit den drei ersten Versen und somit auch nicht mit der Tradition überein. Das *Initium* längt, abgesehen von den oben mitgeteilten und mit *F* beginnenden Versen, einmal mit *E*, ein zweites Mal mit *G* und ein drittes Mal mit *a* an, sodaß sich in Bezug auf den Anfangston vier Varianten ergeben. Offenbar sind dieselben durch Nachlässigkeit des Schreibers des zu druckenden Manuskriptes herbeigeführt worden; oder aber wir haben auch hier Druckfehler vor uns für *F*.

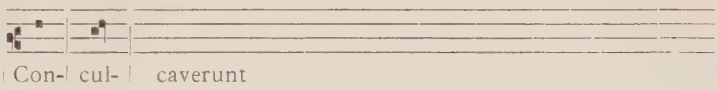
fol. 136*r*.



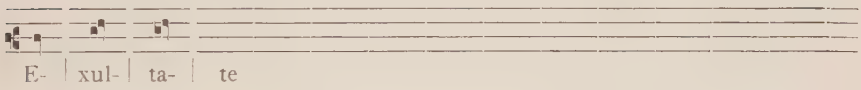
fol. 108*v*.



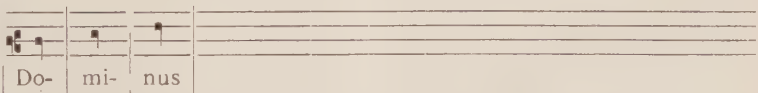
fol. 48*v*.



Eine fünfte Variante gibt der V. *Exultate* auf fol. 15*r*:

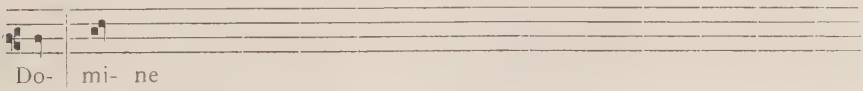


Beginnt der Vers mit einem daktylischen Worte, so ist der Podatus *G-a* aufgelöst, und die drei ersten Silben des Verses werden auf das Initium verteilt.



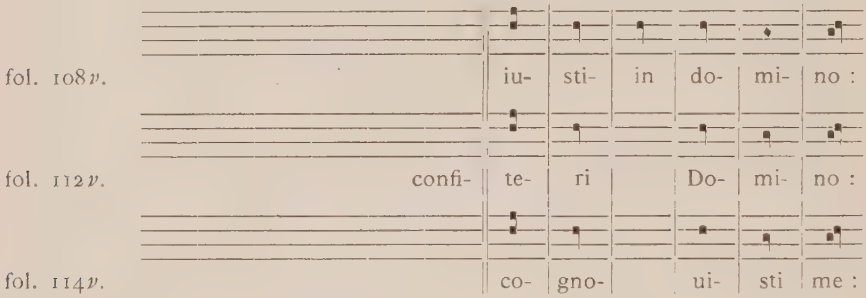
fol. 75*v*. Do- mi- nus
fol. 85*r*. Di- li- gam

Aber auch hier ist nicht konsequent verfahren; ein drittes Mal richtete man sich nach der Tradition und notierte auf fol. 114*v*:



Somit ergeben sich für die eine traditionelle Fassung sieben Varianten in dem Initium der ersten Vershälfte.

Die Behandlung der *Mediatio* [1] stimmt im allgemeinen mit der Tradition überein. Ausgenommen sind jene Verse, wo ein daktylisches Wort die erste Vershälfte abschließt, oder sonst die vorletzte Silbe unbetont ist. Hier ist konsequent statt der Clivis *a-G* der eine Ton *G* gesetzt.

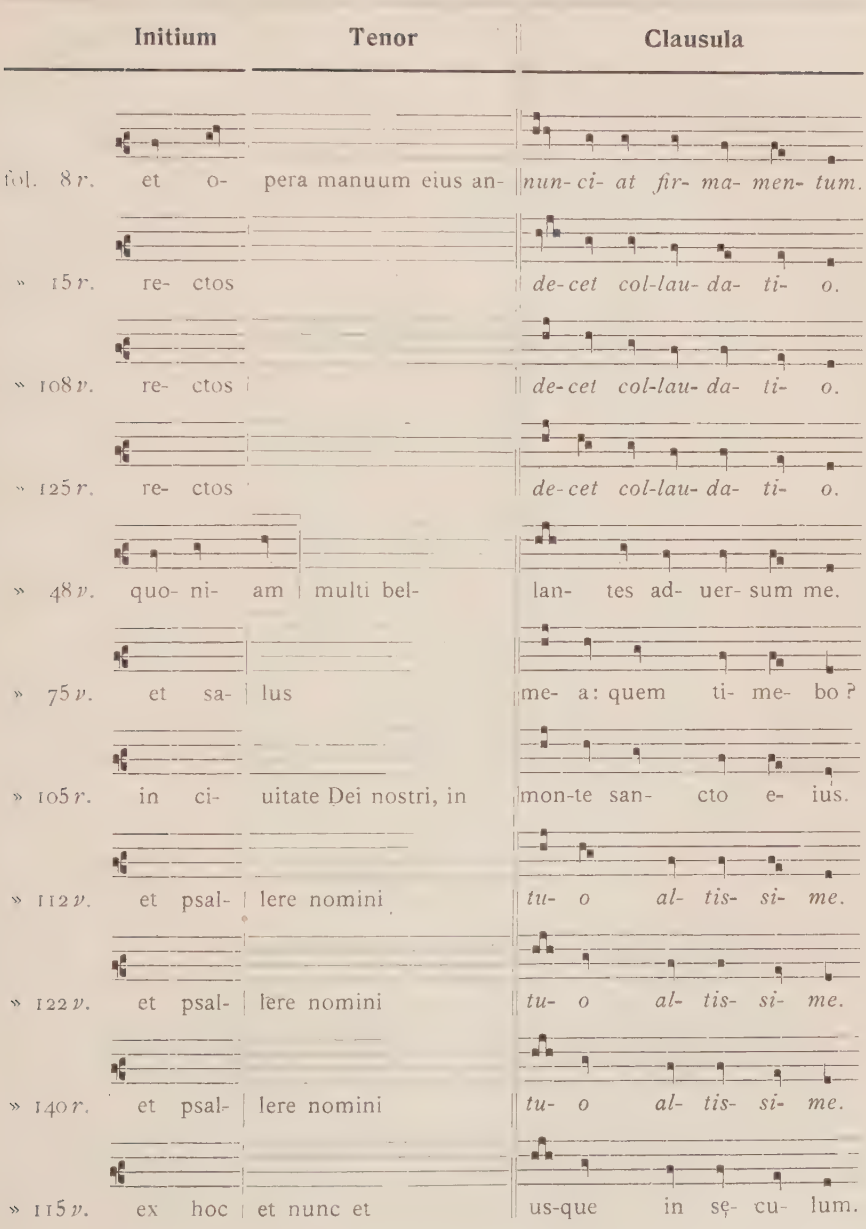


Das Initium der zweiten Vershälfte findet sich in allen 32 Versen in der oben mitgeteilten Form. Aus Versehen beginnt es fol. 39*r* mit *G* statt *F*. Fängt aber die zweite Vershälfte mit einem dakylischen Worte an, so ist, wie im Initium der ersten Vershälfte, der Podatus *G-a* aufgelöst.

Wenn die *Clausula* regelmäßig mit einer Akzentsilbe anhebt, so hat hier wohl die Mediatio vorbildlich gewirkt, die gemäß der Tradition die zweitletzte Akzentsilbe mit dem Anfangspodatus versieht. Ihr suchte man die Clausula anzupassen, aber leider wiederum wenig konsequent; man vergleiche:

[1] Der Tenor der beiden Vershälften wird nicht weiter berücksichtigt; seine unregelmäßige Aufzeichnung ist schon hervorgehoben.

TABELLE A


Initium
Tenor
Clausula
fol. 8 r. et o- pera manuum eius an- nun- ci- at fir- ma- men- tum.
» 15 r. re- ctos de- cet col- lau- da- ti- o.
» 108 v. re- ctos de- cet col- lau- da- ti- o.
» 125 r. re- ctos de- cet col- lau- da- ti- o.
» 48 v. quo- ni- am multi bel- lan- tes ad- uer- sum me.
» 75 v. et sa- lus me- a: quem ti- me- bo?
» 105 r. in ci- uitate Dei nostri, in mon- te san- cto e- ius.
» 112 v. et psal- lere nomini tu- o al- tis- si- me.
» 122 v. et psal- lere nomini tu- o al- tis- si- me.
» 140 r. et psal- lere nomini tu- o al- tis- si- me.
» 115 v. ex hoc et nunc et us- que in sę- cu- lum.

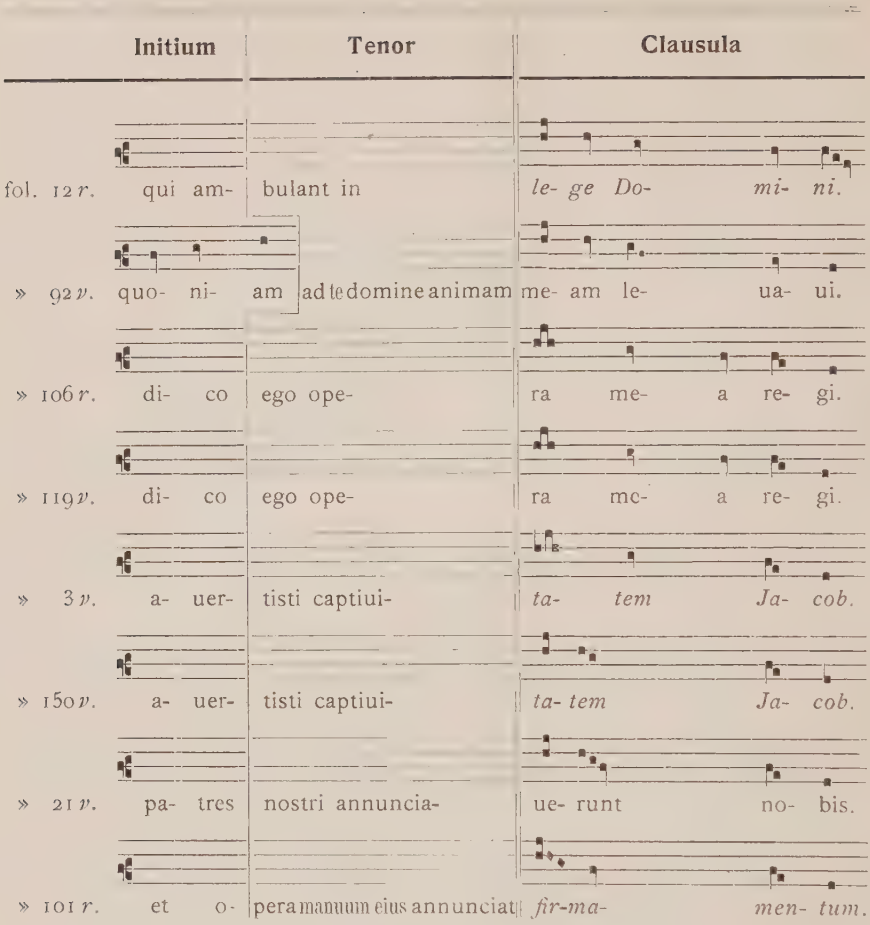

Initium
Tenor
Clausula
fol. 12 r. qui am- bulant in le- ge Do- mi- ni.
» 92 v. quo- ni- am ad te domine animam me- am le- ua- ui.
» 106 r. di- co ego ope- ra me- a re- gi.
» 119 v. di- co ego ope- ra me- a re- gi.
» 3 v. a- uer- tisti captiui- ta- tem Ja- cob.
» 150 v. a- uer- tisti captiui- ta- tem Ja- cob.
» 21 v. pa- tres nostri annuncia- ue- runt no- bis.
» 101 r. et o- pera manuum eius annunciat fir-ma- men- tum.

TABELLE B

Initium
Tenor
Clausula
fol. 136 r. re- ctos de-cet col- lau-da- ti- o.
» 35 v. in- ten- de depre- ca- ti- o- nem me- am.

	Initium	Tenor	Clausula
fol. 39 *r.*	in iu-	stitia tua libera	me et e- ri- pe- me.
» 94 *r.*	qui am-	bulant	*in le- ge do- mi- ni.*
» 96 *r.*	in do-	mum	do- mi-ni i- bi- mus.
» 36 *r.*	et o-	pera manuum eius annunci-	*at fir-ma- men-tum.*
» 46 *r.*	et o-	pera manuum eius annunci-	*at fir-ma- men-tum.*
» 24 *r.*	quo- ni- am	in te confidit	a- ni- ma me- a.
» 129 *r.*	et om-	nis mansue	tu- di- nis e- ius.
» 136 *r.*	ne- que	zelaueris facientes	i- ni-qui- ta- tem.
» 85 *r.*	Do- mi- nus	firmamentum meum, et refugium meum. et libe-	ra- tor me- us.
» 114 *r.*	tu co-	gnouisti sessionem meam et resurrecti-	o- nem me- am.
» 126 *r.*	in man-	datis eius	vo- let ni- mis.

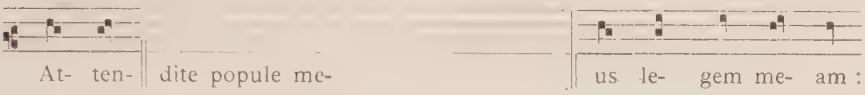
Die Tabelle A enthält die mit *D*, Tabelle B die mit *a* schließenden Verse[1]. Wie unregelmäßig und inkonsequent ist aber die Clausula eingerichtet! Fast jeder Vers hat seinen eigenen Schluß. Als Anfangsgruppe derselben steht bald der Torculus *a c a*, bald der Podatus *a c*, einmal sogar der Podatus postbipunctis am Schlusse der Tabelle A. Infolgedessen treffen wir in der folgenden Kolonne entweder eine Virga oder eine Flexa, einmal sogar drei absteigende Noten bei dem vorletzten Verse in der Tabelle A. Ebenso unregelmäßig ist die Figur in der vorletzten Kolonne dieser Tabelle behandelt. Steht dort die Paenultima eines daktylischen Wortes, so ist statt der Flexa *F-E* nur *E* gesetzt; der Podatus aber findet sich in der vorhergehenden oder nachfolgenden Kolonne, oder ist ganz verschwunden; so bei *rectos decet* und *qui ambulant*. Dagegen ist die vorletzte Silbe von *altissime* fol. 112*v* einmal regelmäßig notiert. Ebenso ungleichmäßig ist die Aufzeichnung in den beiden letzten Kolonnen der Tabelle B. Nicht einmal die gleiche Vershälfte ist bei ihrer Wiederkehr in derselben Weise aufgezeichnet wie das erste Mal. Man vergleiche die dreifache Notierung der Vershälften *rectos decet* in der Tabelle A und die zweifache von *avertisti* in der Tabelle B! Beginnt aber die Clausula überall mit der vorletzten Akzentsilbe? Keineswegs! Sie tut es bei dreiundzwanzig Versen, bei den übrigen neun beginnt sie einmal mit der drittletzten und in den übrigen Fällen mit einer unbetonten oder nebentonigen Silbe; man vergleiche nur die Clausula von *et opera*, die sich in drei Varianten vorfindet. Wozu die ungleichmäßige Behandlung desselben Verses? Warum die Verschiedenheit und Unregelmäßigkeit in der Clausula überhaupt? Beim besten Willen wird man einen leitenden Gedanken nicht ausfindig machen. Das Bestreben, die Akzentverhältnisse des Textes und die Singweise in Übereinstimmung zu bringen, hat zu keinem rationellen und zweckmäßigen Verfahren geführt. Hier herrscht vielmehr nur Willkür, selbst bei mehrmaliger Wiederkehr desselben Textes.

Ich habe sämtliche Introitusverse auf diese Dinge hin untersucht. Überall findet sich dieselbe Willkür und Ziellosigkeit wie in der Behandlung der Formel des ersten Tones. Die ganze Psalmodie ist demnach hier nicht nach einem einheitlichen Plane bearbeitet; nirgends finden sich sichere Normen, wonach eine einheitliche Behandlung der Texte möglich gewesen wäre; jeder Vers ist nach augenblicklichem Gutdünken notiert,

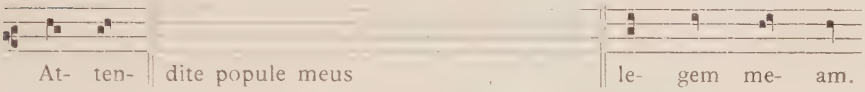
[1] Der bessern Übersicht halber habe ich mich bei der Zusammenstellung der Tabellen nicht an die Reihenfolge der Verse des Originals gehalten.

unbekümmert darum, ob er schon einmal dagewesen ist oder nicht. Ich führe nur einige Beispiele aus andern Tonarten an.

Fol. 39*v* ist die Melodie des Verses *Attendite* nach dem IV. Tone folgendermaßen eingerichtet:



Derselbe Vers mit derselben Singweise ist fol. 78*v* also behandelt:

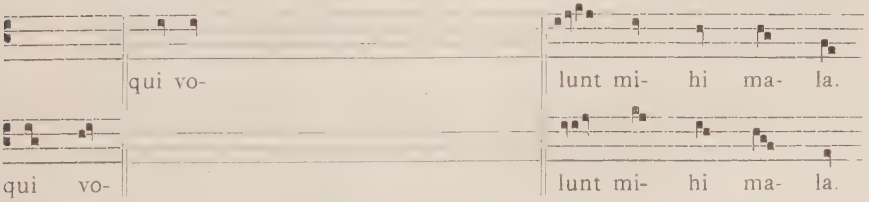


Hier ist das Wort *meus* ganz zum Tenor gezogen und die Mediatio dadurch um eine Notengruppe gekürzt.

Die Clausula der ersten drei nach dem VII. Modus eingerichteten Verse ist diese:

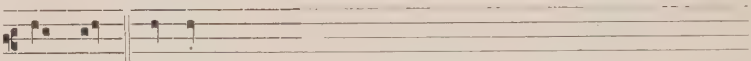
Obwohl der zweite und dritte Vers im gleichen Sprachrhythmus schließen, weichen ihre melodischen Strukturen stark voneinander ab. Sehr interessant ist eine Vergleichung der Clausula des folgenden, ebenfalls nach dem VII. Modus eingerichteten Verses *Avertantur*, der sich das erste Mal fol. 35*v*, das andere Mal fol. 90*v* findet:

II. VERSHÄLFTE



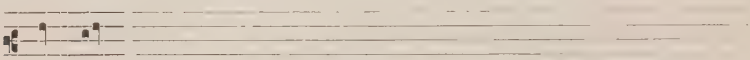
Das erste Mal fehlt das Initium, das zweite Mal der Tenor ; die beiden Clausulae entbehren vollends jeder Planmäßigkeit.

Charakteristisch ist weiter die Unregelmäßigkeit, wie das Initium der zweiten Vershälfte des IV. Tones behandelt ist. Die ersten neun Verse sind also notiert :



fol. 5*r*. Qui am- | bulant...
fol. 31*r*. De us | meus..., etc.

In andern Versen erscheint das Initium gekürzt :



fol. 57*v*. il- lu- | minet
fol. 69*r*. in- cli- | nate
fol. 87*r*. et sa- | lus
fol. 97*r*. qui am- | bulant

Auch hier sucht man vergeblich nach einem Prinzip, das die Verbindung von Text und Psalmformel geregelt hätte. Die Einheit der trationellen Formel und die übersichtliche Textbehandlung haben einem Verfahren Platz gemacht, das nur Willkür und Regellosigkeit kennt.

Zusammenfassend läßt sich die Introituspsalmodie unseres Graduale als einen Bruch mit der Technik der Tradition bezeichnen, ohne daß etwas Besseres oder auch nur Gutes an ihre Stelle gerückt ist. Einen Fortschritt stellt sie in keiner Weise dar, wohl aber einen Rückschritt in Bezug auf alle die Dinge, die bei der Psalmodie in Betracht kommen. Ja, es ist nicht zu viel, wenn man von der Auflösung der geheiligten Form der Psalmodie spricht.

Würde es der dieser Arbeit zur Verfügung stehende Raum gestatten, so ließe sich der gleiche Mangel einer konsequenten Norm in der Kürzung und Bearbeitung anderer mehr oder weniger syllabischer Gesänge nachweisen wie der Charfreitagsimproperien, der Stücke des Ordinarium Missae. Kommt dieselbe melodische Weise wieder, so wird man immer wieder durch Varianten überrascht, die selbst der eindringendsten Untersuchung eine Begründung schuldig bleiben. Dagegen begegnet man ähnlichen oder identischen Stellen dort, wo man sie nach Lage der Textverhältnisse am wenigsten vermutet.

Sehr lehrreich ist in dieser Beziehung die Untersuchung der Hymnen *Benedictus es* und *Pange lingua... lauream*. Ich beschränke mich auf den ersten.

Das Canticum trium puerorum wird in der Sprache der liturgischen Gesangbücher oft Tractus genannt. Es unterscheidet sich aber von den andern Tractus des Graduale dadurch, daß es strophisch verfaßt ist mit Refrain, und auch melodisch viel einfacher gehalten ist. Der Kehrvers, der nach jedem Satz wiederholt wird, lautet in traditioneller Fassung:

Et lau- da- bi- lis et glo- ri- o- sus in sæ- cu- la.
Et lau- da- bi- le et glo- ri- o- sum in sæ- cu- la.
Et lau- dent te et glo- ri- fi- cent in sæ- cu- la.
Et lau- da- bi- li et glo- ri- o- so in sæ- cu- la.

Alte Handschriften, wie z. B. das Graduale Salisburiense der Londoner Choralgesellschaft [1] lassen diesen Refrain vom Chore gesungen werden, während die erste Partie einigen Clerikern zugeteilt ist. Wir haben demnach in diesem Tractus einen Responsorialgesang vor uns nach dem Muster der ganz alten kirchlichen Praxis.

Das Graduale Junta notiert den Refrain also:

[1] Cod. Add. MSS. 12194 des Britischen Museums, phototypisch herausgegeben 1894. S. 9.

Unverändert blieb eigentlich nur der Podatus über der ersten Silbe. Daß er *a-c* lautet, darf nicht wundern, denn der Wechsel von *a-c* und *a-h* geht durch die ganze Choralüberlieferung des Mittelalters [1]. Der Tractus selbst folgt im allgemeinen der traditionellen Fassung der Melodie, wenn auch manche Unregelmäßigkeiten der Textbehandlung zu verzeichnen sind. Desto regelloser ist der Refrain behandelt. Die Kolonnen 1, 3, 4, 5, 6, 13 und 14 stimmen, abgesehen von einigen Ungleichheiten in der Aufzeichnung, überein. Die übrigen Kolonnen sind aber ziemlich ungleichmäßig behandelt, besonders 10, 11 und 12. Die beiden letzten behalten von den traditionellen sechs Noten nur vier bei, verteilen sie aber ungleichmäßig. So oft in der elften Kolonne die bloße Virga steht, erhält die folgende Silbe in der zwölften Reihe den Climacus. Dies ist drei Mal geschehen. In den andern drei Fällen erhält jede Silbe zwei Noten. Die Vertauschung des traditionellen Podatus über der Paenultima von *sęcula* mit einer einzigen Note ist das Resultat der quantitativen Silbenauffassung. Ebenso erklärt sich die Virga *d* statt des anfangs gewählten Clivis *d-c* in Kolonne 9 über der vorletzten Silbe von *glorificent*. Das *c* wurde in diesem Falle zur folgenden Silbe gezogen. Bei den übrigen nicht in der Tabelle angeführten Versen ist im Originale auf den schon dagewesenen durch die Anfangsworte hingewiesen. Trotzdem sind einige Verse doppelt ausgesetzt worden, ohne daß freilich identische Notierungen vorliegen. Man vergleiche ℣. 1 mit ℣. 6, und ℣. 4 mit ℣. 5.

Aus der einen traditionellen Singweise des Refrains sind also sechs verschiedene gemacht, die sich alle ähnlich sind und sogar aus denselben Tönen bestehen ; immer aber liegt eine Abweichung in der Verteilung der Noten auf den Text vor. Dieselbe wirkt um so auffälliger, als es sich immer um den gleichen, nur in bedeutungslosen Kleingkeiten nüancierten Text handelt. Rechtfertigen läßt sich ein derartiges Verfahren nicht. Man erkennt auch an diesem Beispiele, wie gefährlich Eingriffe in einen fertigen Organismus sind, wie die traditionelle Textbehandlung im Choral es ist. Es ergeben sich unvermeidliche Konsequenzen, die das Bestehende über den Haufen werfen. Vom Standpunkte der praktischen Ausführung aus ist es erst recht kein Gewinn, wenn ein und derselbe melodische Typus in so wechselnder Form erscheint.

[1] S. P. Wagner, Neumenkunde. S. 280 ff.

FÜNFTES KAPITEL.

Das Verhältnis der Melodien zur Tradition.

B. Die reichern Meßgesänge.

Zu diesen gehören die Stücke des Proprium, Introitus, Graduale, Alleluia oder dessen Stellvertreter, der Tractus, ferner Offertorium und Communio. Stilistisch wie liturgisch zerfallen sie in Chor- und Sololieder. Zu der ersten Klasse gehören Introitus und Communio. Sie charakterisieren sich durch ein bescheidenes Maß von Melismatik und mäßigen Stimmumfang, entsprechen daher ganz den Anforderungen und Verhältnissen der Stimmenzusammensetzung eines gewöhnlichen Chores. Die schönsten Melodienschätze der gregorianischen Kunst sind aber in den Sologesängen enthalten, dem Graduale, Alleluia und Offertorium. Gerade sie sind die bevorzugten Träger der Melismatik. Die Eigentümlichkeiten des Sologesanges kommen besonders bei dem Gradualresponsorium und dem Alleluia dadurch zum Ausdruck, daß ihnen außer einer in der reichsten Weise sich entfaltenden Melodik ein weiter Stimmenumfang eigen ist. Beim Gradualresponsorium ist die für den Chor berechnete Eingangspartie gewöhnlich plagal, während der für den Solisten komponierte Vers authentisch ist und somit sich in höherer Stimmlage bewegt. Beide Partieen zusammen ergeben meist einen ausgedehnten Umfang; der Ambitus einer Undezime oder gar einer Duodezime ist hier nicht selten. Dieser Unterschied zwischen Chor- und Sologesang reicht bis zur Wiege der liturgischen Musik zurück. Eine mehr wie tausendjährige Tradition hat ihn konsequent beachtet, bis die Reformausgaben seit 1600 ihn aufhoben. Unser Graduale Junta leistet in der radikalen Beseitigung alles dessen, was für die fein differenzierte liturgische Kunst charakteristisch ist, das Menschenmögliche. Die ganze Rücksichtslosigkeit seiner Redaktion offenbart sich in den Veränderungen und Kürzungen, welche die Stücke des Proprium über sich ergehen lassen mußten. Die durchgreifende Reformarbeit bezieht sich nicht nur auf nebensächliche Dinge, sondern sie trifft die liturgischen

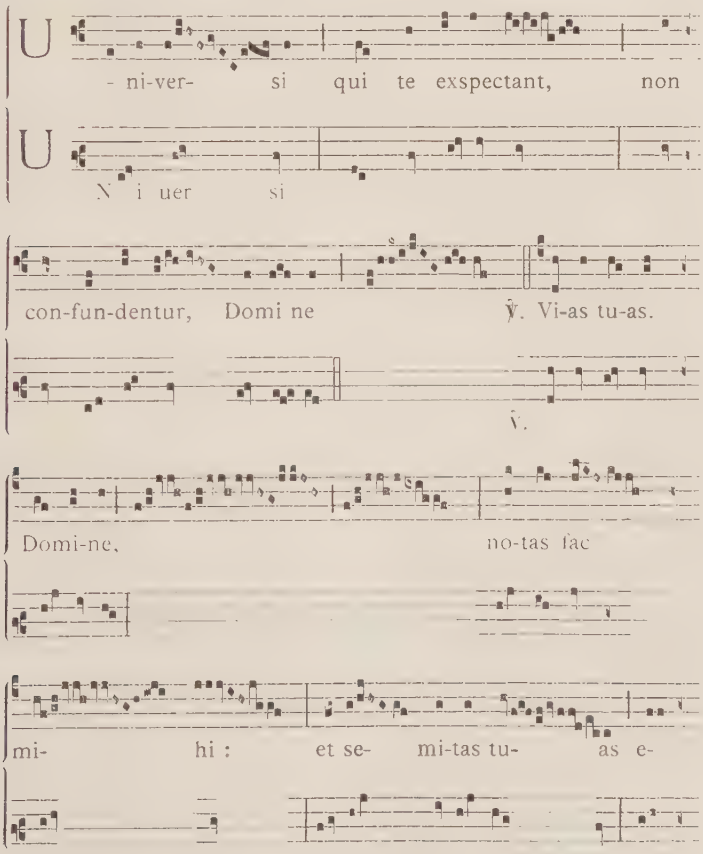
Lieder in ihren wesentlichen Eigenheiten. Die Choralmelodien haben ihren eigenen Stil und folgen eigenen Gesetzen. Sie sind einstimmig gedacht, ohne Rücksicht auf eine Begleitung komponiert und entfalten daher die Ausdrucksmittel wirksamer Melodik oft in reicherer Fülle, als es einer Melodie zusagt, die einen Teil ihres innern Lebens und Ausdrucksvermögens in die Begleitung verlegt. Wie die meisten Choralreformer, so stellt sich auch der Redaktor unseres Graduale auf den Standpunkt der zeitgenössischen Musik und legte von hieraus Hand an den Choral. Da gab es viel zu tadeln und zu verbessern. Nach dieser einseitigen, jedenfalls ungeschichtlichen und unliturgischen Auffassung waren die wechselnden Messgesänge viel zu reich komponiert. Die zahlreichen Melismen wurden als unnütze Anhängsel betrachtet, die den Text zum Nachteile des Verständnisses in ungebührlicher Weise überwucherten und ihn zum Diener des musikalischen Gedankens herabwürdigten. Der Vorwurf, diese melodischen Entwicklungen zögen die gottesdienstlichen Funktionen in die Länge, konnte mit Recht nicht erhoben werden, denn das taten die Kirchenwerke des damaligen Polyphonisten noch mehr. Dementsprechend wurden die Melodien des Proprium, Chor- wie Sologesänge, gekürzt und umgestaltet. Am meisten hatten naturgemäß hierunter die Sololieder zu leiden. So wie sie im Graduale Junta vorliegen, unterscheiden sie sich in nichts von der melodischen Form der Chorgesänge eines Introitus oder einer Communio.

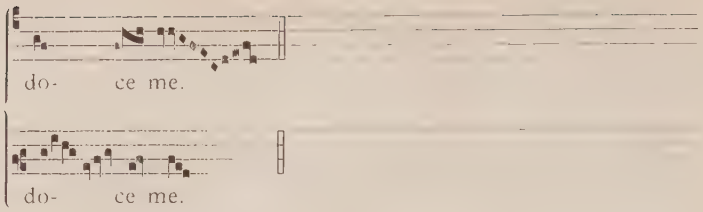
Diese Umgestaltung der liturgischen Gesänge und die daraus sich entwickelnde Gleichsetzung der Sololieder mit den Chorgesängen wurde noch durch eine andere theoretische Erwägung gefördert. Schon früh hatten die Theoretiker begonnen, die Tonartenschemata in mathematisch bestimmten Regeln zu formulieren. Die authentischen Tonarten wurden dargestellt als eine Zusammensetzung von Quinte und Quarte über der Tonika; die plagalen als eine Zusammensetzung von Quinte oberhalb, und Quarte unterhalb der Tonika. Übertrug man diese Theorie auf die lebendige Kunst, so war man in Verlegenheit, denn sie ist unabhängig von den Regeln der Ambitustheorie, lange vor ihrer Fixierung gewachsen. Am wenigsten passen die Sololieder mit ihrem ausgedehnten Umfange, der sich vielfach auf den authentischen und plagalen Ambitus zusammen erstreckt, in dieses theoretische Schema hinein. Sie wurden am meisten von dieser Theorie betroffen. Unser Graduale stellt als äußersten Umfang eines Gesanges die None auf und beschneidet alle Gesänge, die diesen Ambitus überschreiten. Eine genaue Untersuchung aller in unserm Buche vorliegenden Melodien führt zu dem Resultate, daß kein einziger Gesang

den Umfang einer None überschreitet ; nur das Dies irae und einige Stücke im Ordinarium Missae ließ man unangetastet. Offenbar scheute man sich, diese jedermann bekannten und geläufigen Stücke einer so radikalen Kur zu unterwerfen. So wird auch klar, warum wir nur einmal eine Hilfslinie und dreimal einen Schlüsselwechsel in den wechselnden Meßgesängen finden. Ließ sich aber eine None wie z. B. B-c mit den vorhandenen Hilfsmitteln nicht aufzeichnen, dann wurde die Melodie nochmals um einen Ton gekürzt.

Wie die Bearbeiter unseres Graduale bei ihren Kürzungen verfuhren, soll an einigen konkreten Beispielen gezeigt werden.

Die folgende Zusammenstellung bezieht sich auf das Graduale *Universi* vom I. Adventsonntage. Im obern System ist die traditionelle Lesart, im untern die des Graduale Junta aufgezeichnet.





Dem Leser fällt der große Unterschied zwischen beiden Lesarten sogleich auf. Beide gehören der Tonart von *D* an, dem Protus. Die traditionelle Fassung teilt sich in Chor- und Solopartie. Die erste ist plagal, hat den Ambitus *A-b molle* und hält sich selbst in der melismatischen Ausdeutung des Textes im Vergleich zum Verse etwas im Hintergrunde. Anders ist die Partie des Solisten eingerichtet. Sie arbeitet mit einem weit größern Aufwand von Vokalisen. Die Chorpartie weist nur vier Melismen von größerer Ausdehnung auf, der Vers sieben. Im Einklange damit steht der Ambitus. Den Stimmitteln eines Solisten entsprechend, der naturgemäß der beste Sänger im Chore ist, bewegt sich der Vers in der authentischen Tonart, liegt somit in einer höhern Lage und hat den Ambitus einer Dezime *C-e*.

In der Fassung des Graduale Junta sind alle Melismen gestrichen; nur eine winzige Vokalise findet sich am Schlusse des Stückes und zwar seltsamer Weise über der unbetonten, kurzen Paenultima von *edoce*. Dieser Verstoß gegen eine gleichmäßige Textbehandlung steht nicht allein da. Bei dem ersten *Domine* vor dem ℣. ist die Paenultima in keiner Weise entlastet; der Porrectus wird einem Druckfehler sein Entstehen verdanken und die zweite Note des originalen Torculus zu tief geraten sein. Jedenfalls findet sich ähnliches noch öfters im Buche. Anders ist das zweite *domine* behandelt. Hier ist eine Änderung der Melodieführung vorgenommen und zugleich die kurze Silbe entlastet. Von den 180 traditionellen Noten sind noch 58 geblieben, das Stück ist also um zwei Drittel seines melodischen Maßes gekürzt. Von einer Teilung des Ganzen in eine Chor- und eine Solopartie ist nunmehr keine Rede. Wir haben hier in jeder Hinsicht einen rechten Chorgesang, der sich in Bezug auf das Maß der melodischen Umkleidung des Textes von dem Introitus oder der Communio desselben Tages nicht unterscheidet. Der traditionelle Umfang einer Duodezime ist in den einer Oktave *C-c* gewandelt, und das ganze Stück gehört jetzt ausschließlich der authentischen Form des Protus, dem ersten Tone, an.

In Änderungen dieser Art tritt auch eine eigene Auffassung von der

Choraltonalität hervor. Die gregorianische Tonalität stützt sich vornehmlich auf das seinem Ursprunge nach noch nicht genügend erforschte Gesetz, daß die Melodie eines Stückes mit der Tonika der Tonart abschließen muß, im übrigen sich aber ziemlich frei bewegen darf, sodaß eine ganze Anzahl alter Lieder teils authentisch, teils plagal sind, andere sogar modal sich ziemlich ungebunden entfalten. Die einheitliche Wirkung dieser Gesänge hat demnach nicht so sehr modale, als rein melodische Mittel zur Voraussetzung. Erst im Laufe des Mittelalters bildete sich der Tonalitätsbegriff schärfer und bestimmter aus. Nach der Auffassung der Bearbeiter des vorliegenden Choralwerkes kann eine Melodie nur *einer* Tonart angehören, muß diese aber konsequent ausprägen. Melodien oder Teile derselben, die sich eine Ausweichung in eine andere Tonart gestatten, sind daher entweder ganz authentisch oder ganz plagal gemacht, d. h. höher oder tiefer gesetzt. Dabei ist mit dem Anfangstone eines Stückes nicht so verfahren, wie in dem einige Jahre später (1614 und 15) zu Rom erschienen Graduale Medicaeum, das die meisten Stücke entweder mit der Tonika oder der Dominante beginnen läßt, sondern der traditionelle Anfangston wurde beibehalten; ausgenommen sind nur Gesänge, deren Eingangspartie aus dem einen oder andern Grunde gekürzt wurde. In diesen Fällen freilich wählte man gewöhnlich als Anfangston die Tonika der Tonart. Auch dafür ein paar Beispiele.

Das Graduale *Qui sedes* vom dritten Adventsonntag beginnt mit einer hochliegenden, authentischen Partie, die den Ambitus *G-g* hat und dem VII. Tone zugerechnet werden muß; die darauffolgende Satzhälfte *excita potentiam tuam et veni* hat plagalen Charakter; ihr Umfang erstreckt sich von *D-c.*[1] In diesem Verhalten sahen die Bearbeiter des Graduale eine Verletzung der einheitlichen Tonalität. Das ganze Gradualresponsorium wurde einer einzigen Tonart zugewiesen und zwar der authentischen, indem die plagale Partie gekürzt, verändert und in die Höhe gerückt wurde. Das Graduale läßt sich so in den Umfang *G-g* hineinspannen und gehört dem VII. Modus an. Statt des Anfangstones *a* wurde noch der Tonart entsprechend die Tonika *G* gesetzt. Damit war sowohl die neuere Auffassung von der Choraltonalität als auch die Ambitustheorie praktisch zu ihrem Ausdrucke gekommen.

Was die melodische Führung des Gesanges angeht, so macht sich hier wieder die Melismenscheu bemerkbar. Alle Melismen wurden gestrichen; wo man ein kleines stehen ließ, wurde es auf die Akzentsilbe verlegt.

[1] Vergl. das Stück im Graduale Vaticanum.

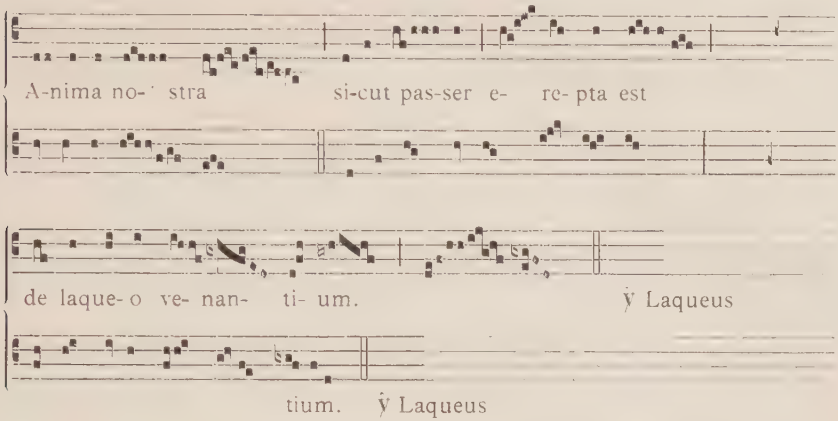
Siehe die Worte *veni, domine* und *Israel.* Ebenso radikal wurde der hier nicht angeführte Schluß des Verses gekürzt. Im ganzen sind von 233 traditionellen Noten 86 geblieben. Von einer Chor- und Solopartie kann also auch in melodischer Hinsicht keine Rede mehr sein. Man vergleiche [1]:

In ähnlicher Weise wurde das Graduale *Anima nostra* der Messe der unschuldigen Kinder umgestaltet. Nach der Überlieferung bewegt sich die Anfangspartie innerhalb der Unterquarte des VI. Modus (*C-F*); alles Weitere aber verläuft ausgesprochen im V. Modus innerhalb der Octave *F-f*. Der Gesamtumfang des Stückes geht also von *C-f* und beträgt eine Undezime. Sei es, daß dieser große Umfang störte, sei es, daß er eine einheitlichere Tonartenverwendung vorzog, der Bearbeiter des Graduale Junta machte die plagale Anfangspartie authentisch und rückte sie, wie übrigens schon andere vor ihm [2], eine Quinte höher. Mit der Versetzung der Anfangspartie in die Höhe begab sich freilich der Redaktor des Graduale eines natürlichen und charakteristisch wirkenden Darstellungsmittels gregorianischer Musik, die sehr gerne die reichern

[1] Der Schlüssel im zweiten Liniensysteme der Juntaschen Lesart ist ein Druckfehler des Originals; er sollte auf der zweituntersten Linie stehen.

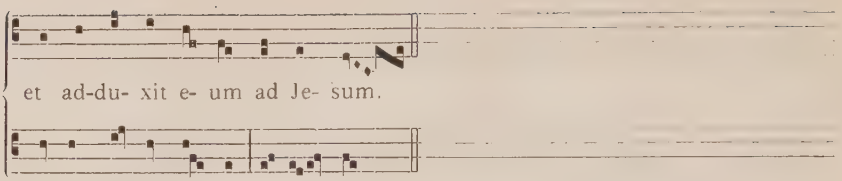
[2] Vergl. Wagner, Neumenkunde, S. 293.

Melodien, ähnlich wie die Psalmodie, in tiefer Lage anheben und dann aufwärtsstrebende Bewegung einschlagen läßt. Man vergleiche :

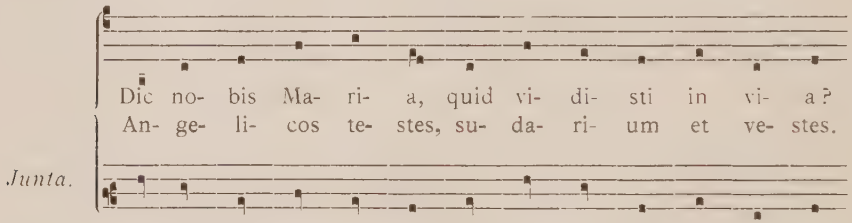


Der hier nicht mitgeteilte Gradualvers wurde ebenso systematisch seines melismatischen Schmuckes beraubt wie die Chorpartie. Mit Vorliebe sind dabei die nach Entfernung der Melismen noch übrig bleibenden Tongruppen auf Akzentsilben verlegt. Man beachte auch die Inkonsequenzen in der Beseitigung des « Barbarismus ». Bei *laqueo* ist die Paenultima entlastet und dafür die Akzentsilbe beschwert. Nicht so bei dem folgenden Worte *venantium ;* hier hat die Paenultima sogar drei Noten behalten. Doch ist in diesem Falle die Möglichkeit vorhanden, daß die zwei letzten Silben die zwei letzten Noten erhalten sollten. Infolge Raummangels, hervorgerufen durch das rote Versuszeichen und die Initiale des folgenden Wortes *Laqueus*, konnte der Setzer genötigt worden sein, die vier letzten Noten zusammenzudrängen und die undeutliche Textunterlage zu schaffen.

Als weiteres Beispiel für die Kürzungen sei die Communio *Dicit Andreas* erwähnt. Sie bewegt sich in ziemlich hoher Lage, erreicht sogar einmal das hohe F. Nur der Schluß nimmt einen Tiefgang zu Hilfe, der die Melodie bis zum tiefen *D* führt. Dieser Ambitus der Dezime war wieder unserm Redaktor zu groß. Er strich die tiefe Figur und gab der Antiphon damit ein regelmäßiges Gesicht :

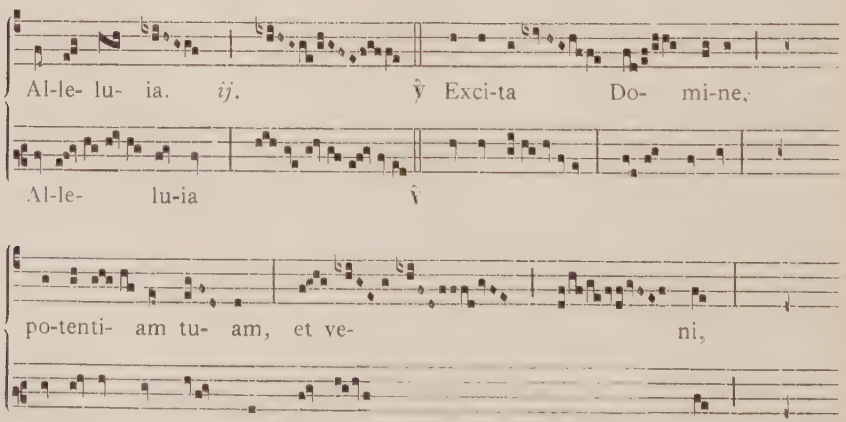


Selbst Stücke wie die beiden Sequenzen *Victimae paschali laudes* und *Lauda Sion* ließen die Reformer nicht unangetastet. Der Kürze halber exemplifiziere ich nur an der ersten. Sie hat den Gesamtumfang *A-d* und ist teils authentisch, teils plagal. Im Graduale Junta ist sie durchweg authentisch gehalten, indem die tiefe und wirksame Anfangspartie in mechanischer Weise in die höhere Lage versetzt wurde.



Wie frisch, dem Wechsel der in der Sequenz auftretenden Personen entsprechend ist die traditionelle Fassung und wie gewöhnlich die Korrektur!

Eine andere, ebenso systematische Umgestaltung erfuhr die Alleluiaform. Einerseits waren den Reformern die Melodien dieser Gesänge zu reich, anderseits paßte ihnen ihre Struktur wenig. Das Alleluia vom 3. Adventsonntage lautet nach der Tradition und dem Graduale Junta folgendermaßen:

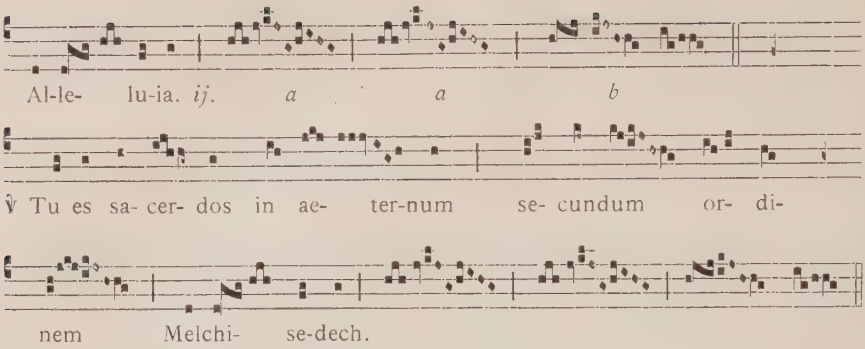


Die traditionelle Lesart ist so gebaut, daß dem ℣. ein Alleluia vorausgeht, das in den sogenannten Jubilus ausläuft. Alleluia und Jubilus gehören zusammen und verhalten sich wie Vorder- und Nachsatz. Ich bezeichne sie daher mit A. Auch der ℣. ist ein Ganzes für sich; ich bezeichne ihn mit B. Da nun nach den liturgischen Vorschriften das Alleluia mit dem Jubilus nach dem ℣. zu wiederholen ist, so läßt sich das ganze Stück in die Form A B A einkleiden. Nach dieser sehr wirksamen und naturgemäßen cyklischen Struktur sind die meisten Alleluialieder geformt. Im vorliegenden Beispiele, wie sehr oft, ist das Melisma am Schlusse des ℣. nur eine Wiederholung des Alleluia und Jubilus. Dem Charakter des Sololiedes entsprechend ist das Stück von Anfang bis zu Ende melismatisch ausgeführt.

Die Version des Graduale Junta unterscheidet sich in vielen Dingen von der überlieferten. Zuerst ist sie stark gekürzt. Das vor dem ℣. stehende Alleluia mit seinem Jubilus folgt im allgemeinen der traditionellen Lesart, wenn auch eine andere Gruppierung und eine Kürzung kleinern Umfanges zu verzeichnen sind. Weiter konnte man auch bei der wenig ausgedehnten Melodie schwerlich gehen. Der Schluß des Jubilus mit *D* ist offenbar ein Druckfehler. Das Erniedrigungszeichen ♭ ist, wie in vielen andern Beispielen, nicht gesetzt. Die Hauptkürzung weist der Versus auf, worin namentlich das Melisma über *veni* und dasjenige am Schluß des Versus einfach gestrichen sind. Inkonsequent ist die unbetonte Paenultima brevis behandelt; sie hat bald eine, bald zwei Noten. Vergleiche *Domine*, *potentiam* und *facias*.

Ebenso stark, wie in der melodischen und rhythmischen Gestalt, weicht das Stück in seiner äußern Gliederung von der Überlieferung ab. Das Anfangsalleluia mit dem Jubilus wird nicht nach dem Verse wiederholt; dafür steht ein eigenes Alleluia, das in den zwei ersten Silben noch Anklänge an das erste bewahrt, im übrigen aber selbständig verläuft. Jedenfalls ist die künstlerisch so wirksame Struktur A B A verschwunden und an ihre Stelle die zusammenhanglose Verbindung A B C getreten.

Das Alleluia *Tu es sacerdos* aus der Messe Pro uno Martyre Pontifice hat folgende traditionelle Fassung:



Es wird regelmäßig dem VIII. Modus zugerechnet und sein Umfang geht von *D-e*. Der äußern Struktur nach ist es noch kunstvoller gebaut als das oben mitgeteilte. Nicht nur verläuft das ganze Stück in der Form A B A ; auch der Jubilus ist sehr symmetrisch behandelt ; er hat die Form *a a b* [1].

Im Graduale Junta liegt die folgende Fassung vor :

Hier ist die Kürzung sowohl im ℣., als auch im Jubilus durchgeführt. Aus den 41 Noten des Originals ist eine neue Melodie von nur 13 Noten geschaffen, die kaum noch an die traditionelle erinnert. Nicht nur ist die so wirksame Struktur *a a b* verschwunden : die Melismen innerhalb des ℣. und das Schlußmelisma sind ebenso radikal beseitigt wie in den erwähnten Gesängen. Auch der Ambitus *D-e* ist eingeschränkt, was hier auffallen muß, da sonst die None unserm Graduale als die äußerste Grenze des Zulässigen gilt. Diese Ambituskürzung wird sich vielleicht so erklären : nicht ein jeder Nonenambitus läßt sich ohne Zuhilfenahme einer Hilfslinie oder eines Schlüsselwechsels notieren ; beide Hilfsmittel sind aber in den wechselnden Messgesängen, wie schon früher erwähnt, von vornherein so gut wie ausgeschlossen. Daher wurde hier das hohe *e*

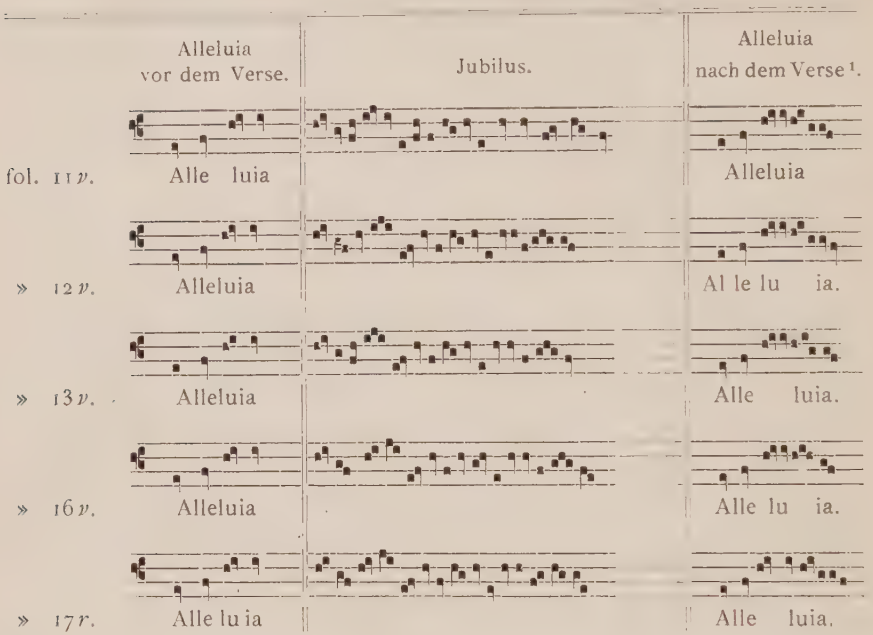
[1] Vergl. W a g n e r , Einführung in die gregorianischen Melodien, I. Aufl., S. 222.

gestrichen. Daß aber auch das *d*, das dreizehnmal in der traditionellen Lesart vorkommt und in den Ambitus des VIII. Modus von rechtswegen hineingehört, gestrichen ist, dürfte darauf zurückzuführen sein, daß unser Gesangbuch, wie sich bei einer genauen Durchsicht seiner Stücke herausstellt, Melodien den Vorzug gibt, die sich bequem innerhalb des Vier-Liniensystems aufzeichnen lassen. So wie das Verhältnis von Liniensystem und Gesangstext im Druck eingerichtet war, fehlte vielfach der Raum für Noten oberhalb und unterhalb des Systems.

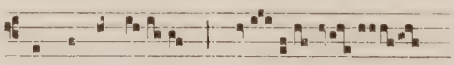
Die äußere Struktur der traditionellen Form des Stückes ist der des Alleluia-℣. *Excita* gleich. Von einer Form A B A kann auch im Graduale Junta nicht gesprochen werden. Am Schlusse des Verses findet sich wiederum das Wort Alleluia gedruckt, diesmal mit der gleichen Melodie wie zu Anfang. Das ist merkwürdig, weil dem allgemeinen Brauch zuwider. Ich habe daraufhin nun alle im Graduala Junta enthaltenen Alleluiagesänge untersucht. Das Resultat war, daß sie alle statt des Melisma am Schlusse des ℣. das Wort Alleluia aussetzen. Eine Ausnahme machen die Tage vor Ostern und Pfingsten, wo das Alleluia nach dem ℣. nicht zu wiederholen ist, und die Tage der österlichen Zeit, wo zwei Alleluia-℣. gesungen werden. Hier beginnt unmittelbar nach dem ersten Verse das Alleluia des zweiten Verses. Dieser schließt dann wieder mit einem eigenen Alleluia ab.

Weiter ergab sich, daß das Schlußalleluia nicht immer dem Anfangsalleluia gleich gemacht ist. Wir haben somit eine zweifache Struktur von Alleluiagesängen zu unterscheiden. Die beiden oben mitgeteilten können als typische Vertreter der zwei Klassen gelten. Des Einzelnen stellt sich heraus, daß, sooft das Anfangsalleluia, den Jubilus nicht mitgerechnet, mit der Tonika der Tonart abschließt, das Schlußalleluia wenigstens meist dieselbe Melodie hat wie dasjenige am Anfange des Stückes. Also sind im ganzen 64 Alleluialieder behandelt. Von diesen sind jedoch bei der überall im Buche sich breitmachenden Flüchtigkeit und Unregelmäßigkeit nur sechzehn Schlußalleluia denen zu Beginn ganz gleich, was Melodie, Gruppierung und Textunterlage betrifft. Bei weitern vierzig macht sich der Mangel einer genauen Übereinstimmung fühlbar ; teils ist das zweite Mal eine abweichende Textunterlage oder Gruppierung vorgenommen, teils eine Note oder Notengruppe in der Flüchtigkeit übersehen. Endlich gibt es acht, deren letztes Alleluia vollständig von dem ersten abweicht, obwohl dieses mit der Tonika abschließt. Alle übrigen Alleluialieder, deren Anfangsstück nicht mit der Tonika endigt, haben ein eigenes Schlußalleluia, das öfters bald an das erste Alleluia, bald an den Jubilus erinnert, ebenso

häufig aber auch ganz selbständig gehalten ist. Ich führe einen Alleluiatypus der Tonart *D* an, welcher in der angegebenen Weise behandelt worden ist:

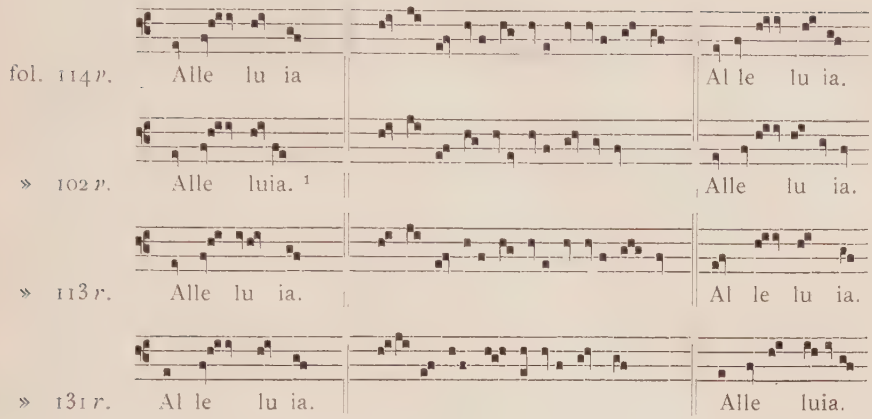


In diesen Beispielen schließt das Alleluia vor dem Jubilus überall mit *G*, also nicht mit der Tonika. Daher hat das am Schlusse stehende Alleluia eine andere und zwar, in den vorstehenden Fällen, eine erweiterte Melodie, die im Grunde genommen das ungekürzte Alleluia der Tradition ist, nur daß die ersten fünf Noten zum Alleluia verwandt, die übrigen Noten zum Jubilus gezogen sind. Man vergleiche hiermit die folgende traditionelle Lesart, die natürlich unveränderlich ist, so oft ein Text von der dazugehörigen Versmelodie Gebrauch macht:



[1] Man achte auf die ungleichmäßige Gruppierung des Jubilus und die Textunterlage des letzten Alleluia.

Derselbe Typus kommt noch einigemal vor:



Hier brachte man das erste Alleluia in der traditionellen Fassung mit dem Schluß auf der Tonika der Tonart und wiederholte es am Ende des ℣.

Die Frage, wie in unserm Graduale die Vortragsweise des Alleluia gemeint ist, beantwortet sich von selbst aus der zweifachen Art der Behandlung des Schlußalleluia. Offenbar soll der Jubilus nicht nach dem ℣. wiederholt werden. In Bezug auf die seit langem vorgeschriebene Wiederholung des ersten Alleluia *vor* dem ℣. vom Chore läßt sich dagegen hier wenig feststellen. Der Umstand, daß nirgends im Buch ein Wiederholungszeichen hinter dem ersten Alleluia zu finden ist, macht es wahrscheinlich, daß man auch hier keine Wiederholung in der Praxis wünschte. Vielleicht war es im XVI. Jahrhundert in italienischen Kirchen Brauch, solche Wiederholungen zu vermeiden. Diese Praxis würde freilich wenig Verständnis für die Tradition und eine noch geringere Würdigung dessen bedeuten, was am Choral schön und kunstgerecht ist. Bildet doch das Alleluia und sein Jubilus sehr häufig einen erhebenden und reizvollen Erguß gregorianischer Lyrik.

Wenn wir die in diesem Kapitel enthaltenen Feststellungen, die durch zahlreiche Beispiele sich erhärten ließen, überschauen, so ergibt sich wieder ein recht ungünstiges Bild. Flüchtigkeit der Redaktion, Außerachtlassung der elementarsten Normen liturgisch-musikalischer Formenlehre begegnen auf Schritt und Tritt. Besonders unangenehm wirken die nicht zu rechtfertigenden Abweichungen in der Notierung ein und derselben

[1] Die Flexa D C ist offenbar ein Druckfehler.

Singweise. Ihre Form im Graduale Junta offenbart nur ganz allgemein das Bestreben zu ändern ; dabei hat aber der Redakteur des Buches nicht immer bemerkt, daß er dieselbe Singweise schon einmal mit seinem Messer zugerichtet hatte und daher immer neue Varianten schuf. Derlei Dinge charakterisieren die meisten Reformbücher ; sie stellen uns aber die krasse Unkenntnis und die Oberflächlichkeit, die in ihnen Triumphe feiert, immer wieder vor Augen.

SECHSTES KAPITEL.

Die mehrfach ausgesetzten Gesänge.

Im vorhergehenden ist verschiedentlich die Inkonsequenz betont worden, womit der Bearbeiter des Graduale Junta seine Vorlage behandelte, wenn diese zu mehreren Texten dieselbe Melodie darbot. Es gibt indessen zahlreiche liturgische Gesänge, die nicht nur der Melodie nach, sondern auch dem Text nach im Laufe des Kirchenjahres mehrmals zur Anwendung kommen. Zwar ist in unserm Graduale bei den meisten derartigen Wiederholungen dorthin verwiesen worden, wo das betreffende Stück schon abgedruckt ist. Immerhin sind eine Anzahl Gesänge zweimal ausgesetzt. Auch sie sollen in den Bereich unserer Untersuchungen gezogen werden. Es sind im Ganzen zweiundzwanzig Meßgesänge. Bei sieben von ihnen läßt sich Übereinstimmung nachweisen; bei der Wiederkehr dieser Gesänge scheint der Bearbeiter sich der ersten Kürzung bewußt gewesen zu sein und diese als Vorlage benutzt zu haben. Freilich finden sich auch hier einige Abweichungen; sie sind aber verschwindend gering und beziehen sich fast nur auf die Gruppierung; andere sind wohl nur Versehen der Setzer oder sonstige Druckfehler. Ich begnüge mich mit einem Beispiele, das dem Introitus *Rorate coeli* entnommen ist:

fol. 8*r*.

saluatorem.

fol. 150*v*.

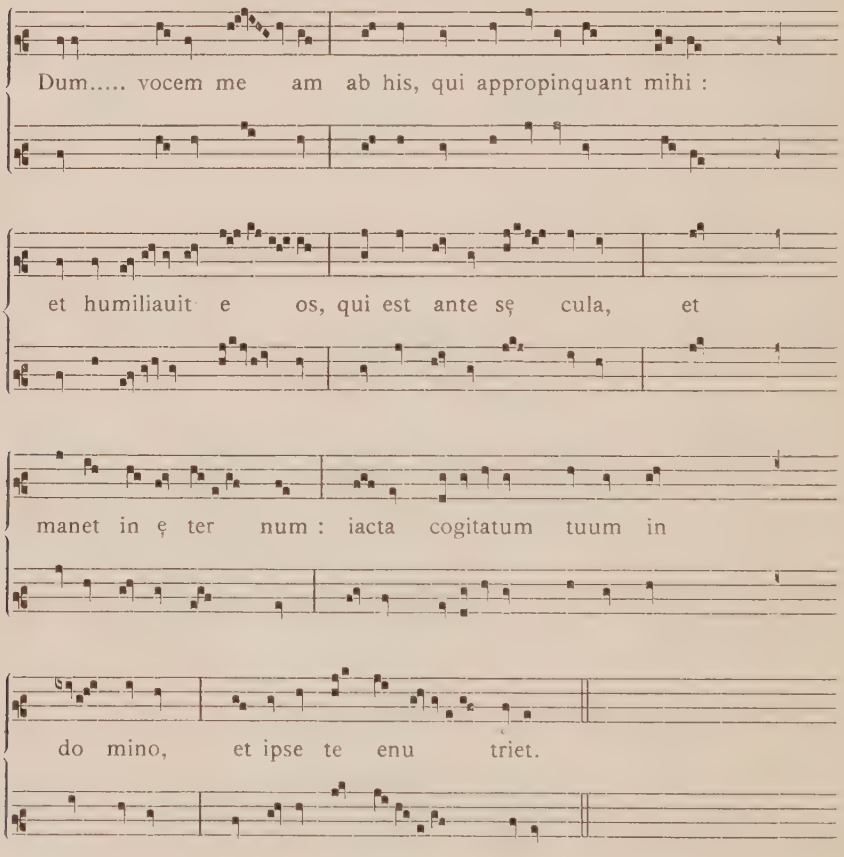
Saluatorem.

In orthographischer Hinsicht sei kurz die Schreibweise der Eigennamen erwähnt. Im vorliegenden Beispiele ist Salvatorem das erste Mal

mit kleinem, das zweite Mal mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben. Derartige Ungleichheiten machen sich öfters geltend. Bald finden wir *Dominus, Deus, Sion,* ebenso häufig aber *dominus, deus, sion.*

Nicht minder abweichend erscheint die Interpunktion bei der Wiederkehr ein und desselben Textes. Oft ist hinter logischen Texteinschnitten das Kolon gesetzt, an andern Stellen ist derselbe Einschnitt bei gleichem Texte durch ein Komma oder Semikolon gemacht.

Schwerwiegender Natur sind andere Abweichungen. Der Introitus *Dum clamarem*[1] ist zweimal abgedruckt, das erste Mal fol. 25*r*, das zweite Mal auf fol. 89*v*.



[1] Die traditionelle Lesart vergl. z. B. im Graduale Vaticanum.

Das zweite Mal ist das Stück radikaler gekürzt als das erste Mal. Dieselbe Beobachtung läßt sich an andern Gesängen machen, die zweimal abgedruckt sind. Überhaupt drängt sich dem Leser bei einer genauern Durchsicht aller im Graduale Junta enthaltenen Gesänge die Überzeugung auf, daß im ersten Teile des Buches die überlieferten Melodien viel schonender behandelt sind als im zweiten.

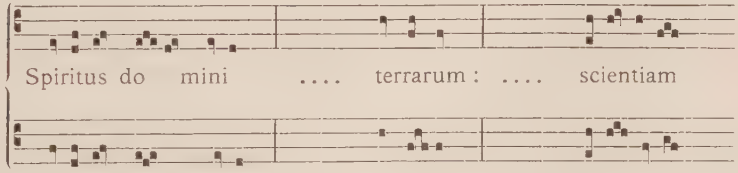
Der musikalische Reim, der die traditionelle Fassung bei *mihi, aeternum* und *enutriet* in der Form

auszeichnet, ist nicht bemerkt worden. Weiter muß man sich fragen: warum ist überhaupt die ursprüngliche Melodie bei *domino* verändert, ein ♮ gesetzt und das zweite Mal darin wieder von der ersten Fassung abgewichen? Und warum ist die traditionelle Fassung bei *cogitatum* das eine Mal beibehalten, das andere Mal der Podatus *D-G* auf die folgende unbetonte Silbe gerückt? Warum stimmen überhaupt beide Lesarten nicht miteinander überein? Die Antwort darauf kann nur die sein, daß der Redaktor des Buches das zweite Mal vergessen hatte, daß er dieses Stück schon auf fol. 25*r* gekürzt hatte.

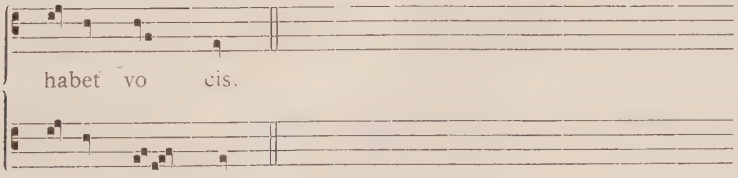
Dieselbe Anklage muß man bei sämtlichen übrigen doppelt abgedruckten Stücken erheben. Die Varianten sind in die Augen springend und ich darf mich mit der Zusammenstellung einer Anzahl solcher Gesänge begnügen.

Introitus Spiritus Domini.

fol. 76*v*.



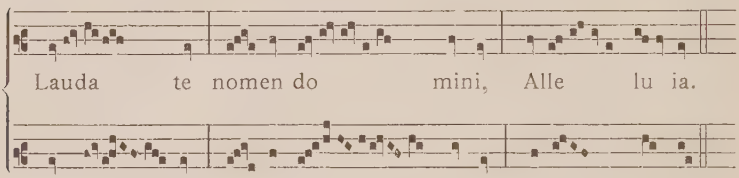
» 147*v*.



Alleluia ℣. Laudate.

fol. 14 *v.*

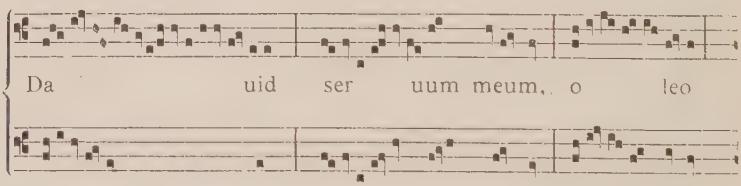
» 70 *r.*



Alleluia ℣. Inveni.

fol. 16 *v.*

» 111 *r.*

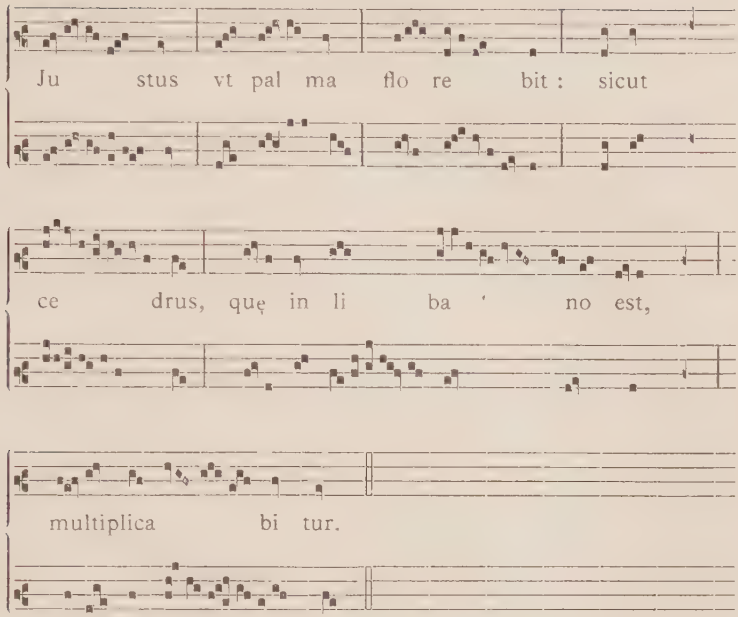


Al le luia.

Offertorium Justus ut palma.

fol. 138 r.

» 139 r.

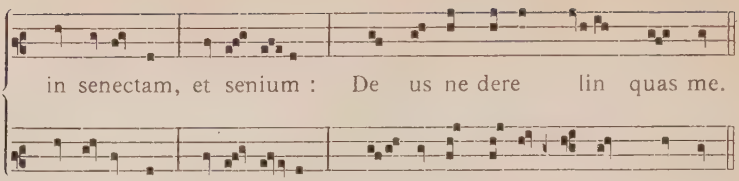


Communio Domine memorabor.

fol. 46 r.

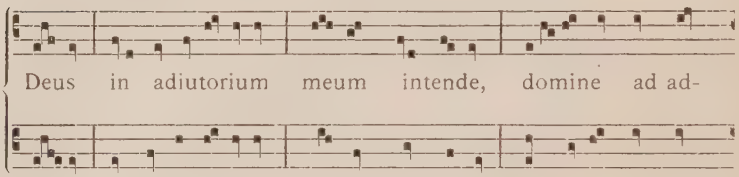
» 94 r.

[1] Der Schlüssel auf der zweitobersten Linie im zweiten und innerhalb des letzten Systemes ist ein Druckfehler des Originals.

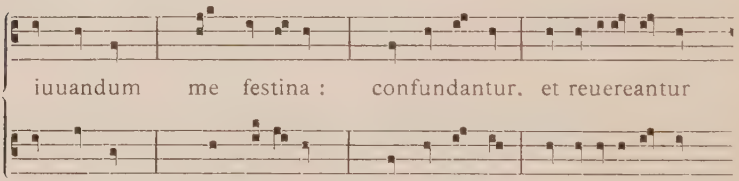


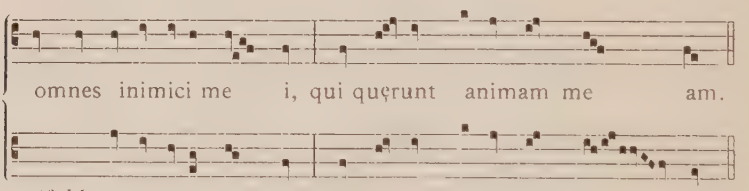
Introitus Deus in adjutorium.

fol. 35 *v.*



» 90 *v.*

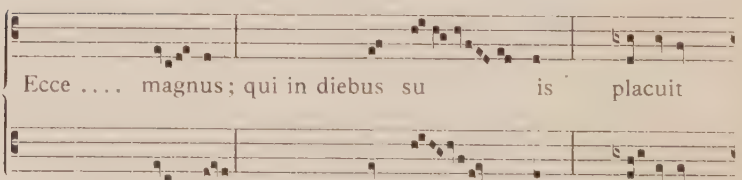




(fehlt)

Graduale Ecce sacerdos.

fol. 15 *v.*



» 137 *v.*

Gradual-℣. Caeli enarrant.

fol. 5 *r.*

» 128 *r.*

Gradual-℣. Propter veritatem.

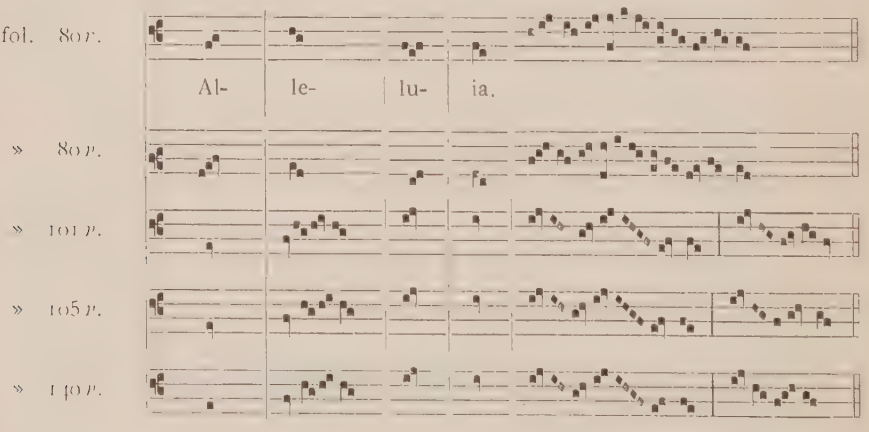
fol. 143 *r.*

» 145 *r.*

Ein heilloser Wirrwarr, der nur aus gänzlichem Mangel an Vertrautheit mit den liturgischen Gesängen und ihren Eigentümlichkeiten zu erklären ist, offenbart sich in der Behandlung der typischen Gradual- und Alleluiamelodien, die mit verschiedenen Texten derselben liturgischen Rangstufe verbunden werden. Mit Geschick verstanden die alten Choralisten alte, beliebte und schöne Melodien den neuen Texten dienstbar zu machen. Sie wußten dabei ebenso die charakteristischen melodischen und rhythmischen Eigenheiten der Melodie zu wahren, als den Anforderungen der neuen Texte gerecht zu werden.

Anders die meisten Reformbücher und das Graduale Junta. In dem Bestreben, die wechselnden Betonungs- oder Quantitätsverhältnisse der Texte zu beachten, haben sie aus ein und derselben Melodie ebensoviele neue gemacht, als Texte dazu erscheinen. Selbst bei identischer sprachlicher Verfassung, wo die überlieferte Melodie hätte beibehalten werden können, hinderte die Sucht, zu kürzen und zu ändern, daran. Welch eine Quelle von praktischen Unbequemlichkeiten und Schwierigkeiten damit sich auftut, braucht hier nur erwähnt zu werden.

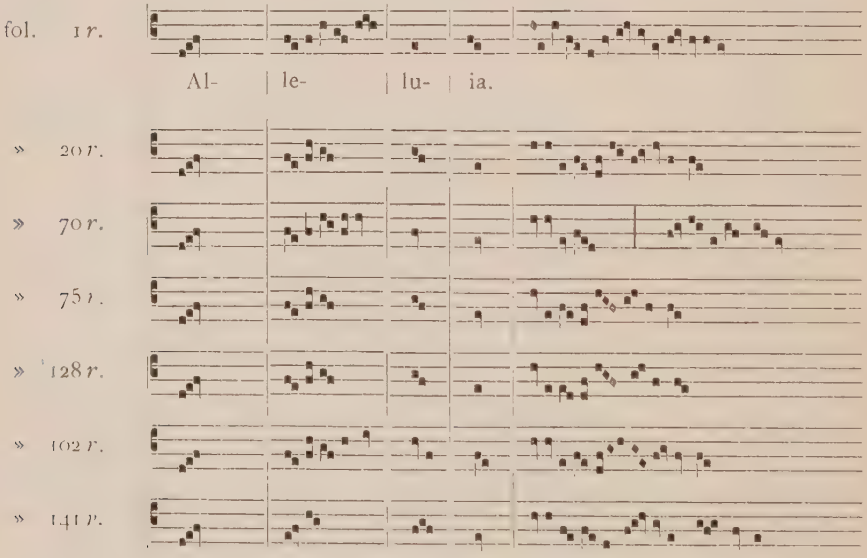
In der ersten Auflage seiner « Einführung in die gregorianischen Melodien » hat Prof. Wagner, S. 285 ff., zwei solcher traditioneller Melodietypen behandelt. Ich verweise hier darauf und beschränke mich, dagegen die Lesarten unseres Graduale Junta zu stellen. Aus der typischen Alleluiamelodie des ersten Tones (S. 285) hat dasselbe die folgenden fünf verschiedenen Notierungen fertig gebracht.



Ich überlasse dem Leser, die unsagbare Willkür, Gedanken- und Geschmacklosigkeit in der Behandlung ein und derselben Singweise im Einzelnen zu verfolgen und beschränke mich auf einige wenige Feststellungen.

Von dem herrlichen Melisma der mittleren Distinktion zu den Silben *spiritus tuus, erant omnes, in odorem, puer autem, sicut cedrus Libani*[1] ist sozusagen nichts mehr erhalten. Besonders überrascht, daß nicht einmal das Alleluia mit seinem Jubilus gleichmäßig gekürzt ist. Wir haben hier zwei Varianten zu unterscheiden. Die zwei ersten Fassungen gehören zusammen und die drei letzten. Beide Varianten sind das Resultat der Kürzung derselben traditionellen Melodie. Und doch wie verschieden sehen sie aus! Die zusammengehörigen Jubili stimmen zwar, abgesehen von der Gruppierung, unter sich überein, desto unregelmäßiger sind aber die Noten des Alleluia behandelt. Bei den ersten Versen fehlt das Alleluia am Schlusse des V. aus dem schon angegebenen Grunde; bei den andern hat es seine eigene Melodie, die sich zur Hälfte aus dem Anfangsalleluia und zur Hälfte aus dem Schluß des Jubilus zusammensetzt.

Die andern traditionellen Typen von Alleluialiedern sind im Graduale Junta ebenso ungleichmäßig und willkürlich behandelt. Die traditionelle Fassung einer typischen Melodie des VIII. Modus vergleiche bei Wagner, l. c., S. 287. Die Varianten des Graduale Junta sind diese:



Das regellose, aller Vernünftigkeit bare Vorgehen des Graduale Junta bei derartigen Melodiewiederholungen erschwert die praktische Ausführung

[1] Vergl. auch die Fassung des Graduale Vaticanum.

solcher Notierungen ungemein. Alle diese Meoldien haben mehr oder weniger Ähnlichkeit miteinander, verlangen infolgedessen ein größeres Maß von Aufmerksamkeit als die traditionellen Typen. Ein Sänger, der sich des Graduale Junta bedienen wollte, wäre gezwungen, jeden Gradual- und Alleluiatypus so oft einzuüben, als er im Laufe des Kirchenjahres mit verschiedenen Texten vorkommt, da infolge der willkürlichen Kürzungen immer neue Melodien vorliegen, während der Sänger der überlieferten Weisen einen Typus einmal einübt und ihn dann für mehrere verschiedene Texte ohne neues Studium ausführen kann. Darin liegt noch heute ein unschätzbarer Vorteil der traditionellen Choralform gegenüber den Reformausgaben der neuern Zeit.

Man könnte in derselben Weise, wie es hier geschehen ist, sämtliche Stücke des Graduale Junta unter die kritische Sonde nehmen und vom Standpunkte des Verhältnisses zur überlieferten Singweise, der innern Einheitlichkeit und Vernünftigkeit des Baues beleuchten. Doch das wird hier nicht nötig sein. Die mitgeteilten Proben werden genügen, um in alle in Betracht kommenden Fragen Klarheit zu bringen. Ich habe die Untersuchung auf alle Stücke ausgedehnt und kann daraufhin sagen, daß *keine einzige Singweise so gelassen ist, wie sie entstanden oder vom Mittelalter überliefert ist.* Ich beschränke mich daher im folgenden auf eine gedrängte Zusammenstellung der gewonnenen Resultate.

SCHLUSS.

Das Graduale Junta stammt aus dem Jahre 1611. Es erschien also auf dem Büchermarkte zu einer Zeit, in der die mehr theoretische Kritik des XVI. Jahrhunderts am Choral sich in die Praxis umzusetzen begann. Der Niederschlag dieser unsicheren Situation hat sich im vorliegenden Choralwerke in solchen Maßen abgelagert, daß ein völliger Bruch mit der Tradition herbeigeführt wurde. Im allgemeinen teilt es alle Mängel mit den übrigen Büchern, die nach 1600 von Choralreformern in die Welt hinausgeschickt wurden, geht aber in vielen Dingen noch weit darüber hinaus.

Der Druck des ganzen Werkes ist höchst mangelhaft und genügt nicht einmal mittelmäßigen Anforderungen. Fast alles ist verbogen und schief. Die Linien sind stark gebrochen, die Noten äußerst ungleichmäßig, ihre Kanten und Ecken nicht scharf und deutlich ausgeprägt, vielfach ist der Notenkörper ganz und gar verstümmelt, die Cauda der Virga in vielen Fällen unvollständig durch den Druck wiedergegeben, öfters verwischt, oder die Virga so gestellt, daß die Cauda nach oben zeigt, ohne daß sich eine einheitliche Norm nachweisen läßt, die als Richtschnur gedient haben könnte.

In der Choralmelodie vollzieht sich der musikalische Fortschritt nicht nur in Tönen, sondern auch in Tongruppen. Aufgabe der Tonschrift ist es, sie dem Sänger äußerlich vor Augen zu führen, weil dadurch die korrekte Ausführung erst ermöglicht wird. Dem Graduale Junta ist eine solche Vorsicht fremd. Die Tongruppen sind willkürlich aufgelöst, stark beschnitten und nachlässig aufs Papier geworfen. Dazu stehen sie oft ungenau auf der ihnen zukommenden Tonstufe. Oft leiden ganze Seiten infolge einer kleinen Verschiebung des Druckbogens an diesem Übelstande, sodaß der Sänger im Zweifel sein muß, ob eine Note oder Notengruppe auf der Linie oder im nächsten Zwischenraume stehen soll.

Nicht weniger mangelhaft ist die Textunterlage. Sie läßt den Leser

vielfach ganz im Stich. Und doch sind vernünftige und stilgerechte Gruppierung und genaue Textunterlage unersetzliche Vorbedingungen für eine einigermaßen befriedigende Ausführung der liturgischen Melodien. Sie sind besonders notwendig in einem Buche, das, wie das Graduale Junta, nicht jahrelang den Sängern bekannte, in Fleisch und Blut übergegangene, sondern stark gekürzte, vielfach ganz neue Melodien zum ersten Male in die Welt hinaussandte.

Weiter lassen sich eine erhebliche Anzahl Druckfehler oder sonstiger Versehen, man möchte sagen, fast auf jeder Seite des Buches nachweisen. In mehr denn fünfzig Fällen sind die Schlüssel unrichtig gesetzt, bisweilen ganz ausgelassen.

Auch der Text ist nicht fehlerfrei. Mit einer unbegreiflichen Flüchtigkeit sind aber die Rubriken hergestellt. Viele sind unklar, manche fehlen, nicht selten solche, die dem Benutzer des Buches notwendig oder doch nützlich wären. Gradualtexte sind mit Offertorium und Offertorium mit Graduale oder Communio bezeichnet; ungenau ist die Seitenangabe bei vielen Hinweisen; selbst dem geübtern Leser sind große Schwierigkeiten bereitet, oft auch direkt Anlaß zu Mißgriffen gegeben. Hierdurch wie durch die oben erwähnte ungenaue Textunterlage und Notengruppierung wird der praktische Wert des Buches auf ein Minimum herabgedrückt. Die zahlreichen Versehen und Druckfehler gestatten einerseits den Schluß, daß das Werk mit der größten Flüchtigkeit hergestellt ist, anderseits machen sie es sehr wahrscheinlich, daß keine Korrektur der Druckbogen vorgenommen wurde. Daß wir dennoch in dem benutzten Dokumente ein für den kirchlichen Gesang bestimmtes Choralbuch und nicht etwa zusammengeheftete Korrekturbogen vor uns haben, dafür spricht nicht nur der schön hergestellte Einband des Buches, sondern auch der ebenso schlechte Notendruck des Missale Romanum, der 1612, also ein Jahr später, bei demselben Verleger erschien.

Der Text des Buches steht mit den liturgischen Vorschriften der Kirche in Widerspruch. Der revidierte Text des Missale war schon 1568 erschienen und damit die Möglichkeit gegeben, daß die liturgischen Bücher sich ihm anschließen konnten. Um so überraschender muß es berühren, daß das Graduale Junta den kirchlichen Vorschriften und seinem eigenen Titel zuwider neben vielen Varianten, deren Ursprung dunkel ist, in der Hauptsache vortridentinischen Text hat und bei einigen Gesängen noch vortridentinische Praktiken befolgt. Ebenso auffällig ist es, daß manche liturgische Texte und Wortverbindungen aus Flüchtigkeit ausgelassen sind. Gerade hierin liegt eine unentschuldbare Verletzung und Mißachtung

der Liturgie. Unwillkürlich drängt sich hier die Frage auf, wie es möglich war, daß ein liturgisches Buch, wie unser Graduale, seinem Titel zum Trotz, den tridentinischen Missaltext so gut wie ignorierte ? Die einzige Erklärung des seltenen Vorganges ist diese : der Verleger des Graduale hat den Titel verfaßt. Darin hat er selbstverständlich, so lag es ja auch in seinem Interesse, den neuen offiziellen Text versprochen. Anders wäre die Möglichkeit eines genügenden Absatzes gering gewesen. Die Fassung der Melodien übergab er jedoch einem ihm befreundeten Musiker. Es wäre gewiß nicht uninteressant, seinen Namen zu kennen ; er verdiente unter den schlimmsten Beförderern des künstlerischen Vandalismus eine hervorragende Stelle. Wer er auch sei, er machte sich seine Aufgabe so bequem als möglich und legte ein Gesangbuch mit vortridentinischem Text seiner Reform zu Grunde, ohne sich viel um die Textänderungen zu kümmern, die seither obligatorisch geworden waren.

Das Graduale Junta enthält nicht die traditionellen Singweisen, sondern es hat alle Gesänge ohne Ausnahme, syllabische wie reichere und melismatische, durchgehends gekürzt, verändert und umgeformt. Die Einheit und weise Gesetzmäßigkeit, die sich z. B. in der überlieferten Introituspsalmodie bemerkbar macht, ist verschwunden ; der Willkür, Flüchtigkeit und Zerstörung sind Tür und Tor geöffnet. Kein Bestandteil der Psalmodie blieb intakt. Nicht einmal derselbe Text wurde bei einer Wiederkehr in gleicher Weise wie das erste Mal behandelt ; statt eines Jnitium, einer Mediatio und einer Klausula bietet das Graduale Junta für jeden der acht Psalmtöne drei, vier, fünf und mehr Varianten.

In gleicher Weise zerstörte man die reichern Melodien. Ganze Tonlinien fielen der Kürzungssucht und der Melismenscheu zum Opfer. Manche Lieder wurden auf $^1/_5$ ihres melodischen Bestandes reduziert. Dabei verschwanden kunstvoll angelegte Teile voll Ausdruck und Empfindung. Der klare und übersichtliche Bau der Melodien mit vielen feinen Zügen, die musikalischen Reime, alles ist preisgegeben.

Eine verheerende Wirkung auf die Gesänge übte die Ambitustheorie aus. Alle Melodien bewegen sich innerhalb des durch das Oktavenschema festgelegten Tonumfanges. Abgesehen vom Ordinarium Missae findet sich kein Gesangstück im ganzen Graduale, das den Umfang einer None überschreitet. Für die Melodie bedeutet die strenge Durchführung dieser Theorie eine Zwangsjacke, die der freien und ungehinderten Entwicklung eine Grenze setzt und dem musikalischen Schwunge einen Hemmschuh anlegt. Charakteristische Bewegungen der Melodien in die Höhe und Tiefe wurden in empfindlicher Weise geschädigt und erhielten so oft ein krüppelhaftes

Aussehen. Welch ein großer Reiz rein musikalischer und oft auch interpretativer Art darin liegt, wenn einmal in eine andere Tonart, daher auch ihren Ambitus, moduliert wird, war dem Redaktor unsers Graduale unbekannt.

Die radikalen Kürzungen und Veränderungen — nur an wenigen Stellen wurden die traditionellen Melodien unbedeutend erweitert — hatten zur Folge, daß der ebenmäßige Fluß der Melodien getrübt und häufig unterbrochen wurde ; von einem Melisma wurde bald alles bis auf die Schlußnoten gestrichen, bald behielt man das äußere Gerippe, die höheren und tieferen Intervalle, bei. In der Melodieführung machen sich daher häufig Lücken fühlbar, die das Ohr unangenehm berühren. Naturgemäß haben die Gesänge viel von ihrem eigenartigen Charakter verloren. Am wenigsten dürfen wir in ihnen die Gesetzmäßigkeit und Symmetrie suchen, die wir an den traditionellen Melodien bewundern. Der in der Liturgie begründete Gegensatz von Solo- und Chorgesang hat ausgelebt und damit eins der wichtigsten Stilelemente liturgischer Melodik. Alle Stilunterschiede sind beseitigt und alles über einen Leisten geschlagen.

Der anziehende und vielgestaltige Rhythmus der alten Melodien hat mit der Vereinfachung der Notengruppen einer ärmlichen Rhythmik das Feld räumen müssen. Wertvolle Elemente, wie Tristropha und größere Kombinationen von vier und mehr Noten auf derselben Tonstufe, sind verschwunden. Dafür bestehen manche Melodien oder Stücke lediglich aus aneinandergereihten Clives und Flexae, ohne daß in ihrer Verbindung Rogation und Ebenmaß beobachtet wäre.

Daß mit den Kürzungen die Melodien sangbarer geworden seien, kann nicht behauptet werden ; dem Ohr prägt sich ein in sich abgerundetes Tonstück, dessen einzelne Teile und Glieder logisch voneinander bedingt werden, leichter ein als verstümmelte Tonsätze, deren Teile aufeinander weder durch äußere noch innere Mittel bezogen sind, sondern planlos und unorganisch nebeneinander treten.

Sehr charakteristisch für das Graduale Junta ist es, daß sich nirgends feste und einheitliche Normen finden, wonach die Kürzungen ausgeführt sind. Consequent war man nur in der Tendenz, alle Gesänge zu kürzen oder wenigstens zu korrigieren. In der Ausführung aber machen sich erstaunliche Inkonsequenzen bemerkbar, die jedes Vertrauen zu einer derartigen Reform nehmen müssen. Sie liegen greifbar in den doppelt ausgesetzten Gesängen vor, die immer größere oder kleinere Varianten aufzeigen. Nicht weniger konsequent blieb man sich in der Beseitigung der «Barbarismen ». Dieselben finden sich noch in solcher Menge und bisweilen

in so urwüchsiger Gestalt, daß wir keineswegs annehmen dürfen, es habe die Absicht von vornherein vorgelegen, allen den Garaus zu machen, ja bisweilen wurde dort die unbetonte Silbe eines daktylischen Wortes belastet, wo sie in den traditionellen Gesängen nur eine Note trägt. Wo aber der Barbarismus entfernt wurde, wurde dies, wie es scheint, nur durch die Kürzung hervorgerufen.

Am meisten muß vom Standpunkte der Praxis aus bedauert werden, daß dem Buche kein erklärendes Wort vorausgeschickt ist, das die Handlungsweise der Reformer begründet und rechtfertigt, sowie dem Sänger die Rhythmik der neuen Melodien auseinandersetzt. Wie soll sich dieser aus dem Wirrwarr, der in der Anwendung der drei Grundformen von Virga, quadratischen und rhombenförmigen Punktum herrscht, herausfinden ? Soll er alle Noten gleich lang singen ? Die Aufzeichnung der reichern Gesänge spricht dafür, keineswegs aber syllabische Stücke, wie manche Hymnen, Sequenzen und einige Stücke aus dem Ordinarium Missae, wo ohne Zweifel den Grundformen ein eigener rhythmischer Wert zuerteilt ist. Nichts im ganzen Buche hilft dem Sänger diese so wichtige Frage mit Sicherheit entscheiden. Überall findet er Unklarheit, Uneinheitlichkeit und Inkonsequenz. Die Herausgeber selbst waren wohl über den Rhythmus ihrer neugeschaffenen Melodien nicht im klaren.

Tortz aller dieser Mängel machte Junta sein Geschäft mit dem Buche und veranstaltete 1618 eine zweite Auflage mit ganz unbedeutenden Änderungen [1]. Gerade hierin müssen wir ein bedeutsames Zeichen erblicken, wie bedenklich und traurig es mit der Choralpraxis jener Zeit gestanden haben muß. Nur der Historiker wird einem Buche wie dem vorliegenden sein Interesse zuwenden können ; der Mann der Praxis wird bei dem Studium vor Rätsel aller Art gestellt, deren Lösung ihm fast unmöglich erscheinen muß.

Das Graduale ist eins der charakteristischsten Denkmäler jener Reformperiode, die verurteilte, was sie nicht kannte, änderte, was sie nicht verstand. Wenn man die Möglichkeit oder den praktischen Nutzen einer Choralreform im Prinzip zugibt, müßte dabei von ganz andern Grundsätzen ausgegangen werden, als unser Graduale sie bekennt.

[1] Molitor, Die nachtridentinische Choralreform zu Rom, B. II, S. 183,

Freiburg (Schweiz). — St. Paulusdruckerei.